Residenz und Hofgarten

Würzburg

Bayerische
Schlösserverwaltung

DEUTSCH

Der Freistaat Bayern ist schon seit jeher eng mit seinen Schlössern und Burgen verbunden. Die Vielfalt seines kulturellen Erbes, seiner landschaftlichen Schönheit, seiner Gärten und Seen, seiner Schlösser, Burgen und Residenzen prägen das Bild des Freistaats. Bayerns Schlösser und Burgen sind weltweit bekannt und ein Markenzeichen unserer Heimat. Sie sind ein guter Ort, um mit der Schönheit und Geschichte Bayerns in Berührung zu kommen. Ich wünsche Ihnen einen spannenden Besuch in der Residenz und im Hofgarten in Würzburg!

Albert Füracker, MdL

Bayerischer Staatsminister der Finanzen
und für Heimat

Residenz und Hofgarten Würzburg

Amtlicher Führer

Bearbeitet von
Werner Helmberger

Mit Beiträgen von
Erich Bachmann
Jost Albert
Andreas Schumacher
Burkard von Roda
Jochen Griesbach
Damian Dombrowski

Bayerische
Schlösserverwaltung

Inhalt

Titelbild: Der Mittelrisalit im Ehrenhof hinter dem Frankoniabrunnen von Ferdinand v. Miller, 1894

DIE RESIDENZ WÜRZBURG EINST UND JETZT	**5**
BAU- UND AUSSTATTUNGSGESCHICHTE	**9**
Bauherren	9
Planungsbeginn	12
24 Jahre Bauzeit	15
Höhepunkte der Innenausstattung	21
Vollendung, Zerstörung und Wiederaufbau	27
HOFGARTEN *(Erich Bachmann)*	**33**
DER KÜCHENGARTEN UNTERHALB DER ORANGERIE *(Jost Albert)*	**40**
RESIDENZPLATZ UND FASSADEN DER WESTSEITE	**45**
SEITENFASSADEN UND GARTENFRONT	**50**
SÄLE IM MITTELBAU	**53**
Vestibül	53
Gartensaal	54
Treppenhaus	56
Weißer Saal	68
Kaisersaal	70
SÜDLICHE KAISERZIMMER	**81**
Vorzimmer	82
Audienzzimmer	85
Schlafzimmer/Venezianisches Zimmer	87
Spiegelkabinett	89
Galerie	98
Gedächtnisraum zur Kriegszerstörung	99
Dokumentation des Wiederaufbaus nach 1945	100
Ausstellung »So wohnte der Großherzog«	100

NÖRDLICHE KAISERZIMMER 109
Vorzimmer 110
Audienzzimmer 113
Rotes Kabinett 115
Gründamastenes Zimmer 116
Schlafzimmer 118
Erstes Gastzimmer 121
Zweites Gastzimmer 125
Grünlackiertes Zimmer 126
Dienerschaftszimmer 127

STAATSGALERIE *(Andreas Schumacher)* 130

INGELHEIMZIMMER *(Burkard von Roda)* 147
Saal der Ingelheimzimmer 150
Rotes Vorzimmer 152
Grünes Schreibzimmer 153
Gelbes Eckkabinett 155
Blaues Vorzimmer 156
Gelbes Audienzzimmer 158
Grünes Eckkabinett 159
Huttenkabinett 160
Vorraum zum Fürstensaal 161

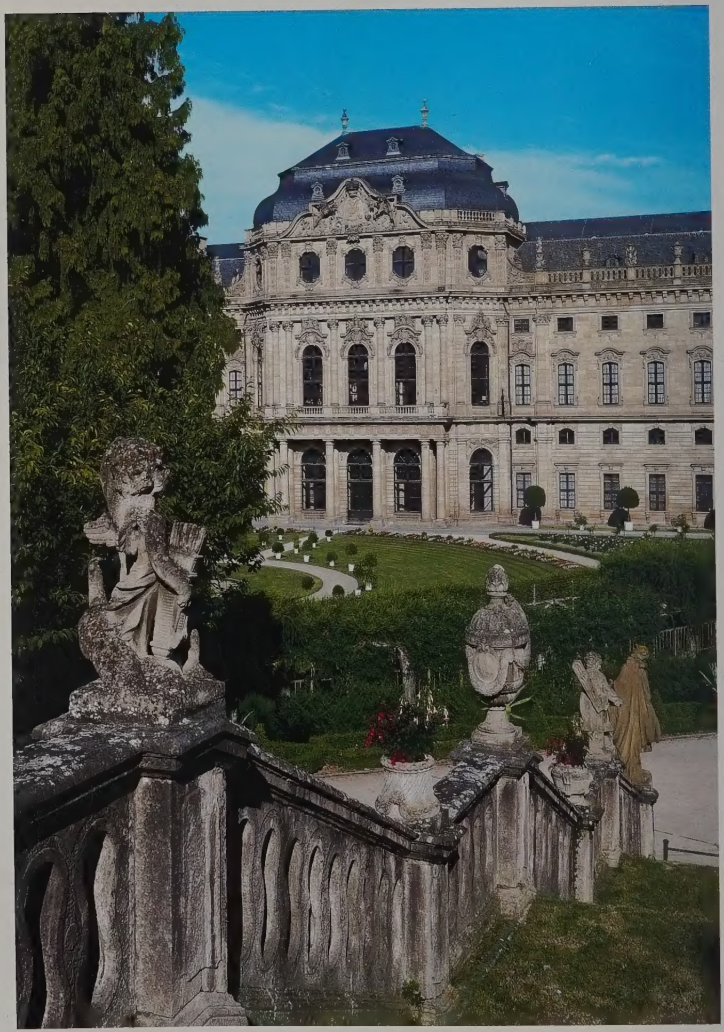
FÜRSTENSAAL 163

HOFKIRCHE 167

MARTIN VON WAGNER MUSEUM
(Jochen Griesbach and Damian Dombrowski) 177

ANHANG 192
Literatur 192
Personenverzeichnis 202
Pläne 213

Putto auf dem Ofen im Weißen Saal (Raum 4)



Die Residenz Würzburg einst und jetzt

Heute sehen wir in der 1981 von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärten Residenz Würzburg vor allem eine historische Sehenswürdigkeit, ein Meisterwerk barocker Architektur und Gartenkunst sowie ein Raumkunstmuseum von europäischem Rang. Zur Zeit ihrer Fertigstellung im 18. Jahrhundert wurde sie hingegen in erster Linie wahrgenommen als repräsentativer Regierungssitz eines Fürstbischofs, das heißt eines geistlichen Reichsfürsten, der unter dem stolzen Titel »Herzog von Franken« auch absolutistischer Herrscher eines Kleinstaats war. Von hier aus wurden die Geschicke des Würzburger Hochstifts, also des weltlichen Territoriums mit über 200 000 vorwiegend katholischen Untertanen in 33 Städten, 16 Marktflecken und hunderten Dörfern ebenso gelenkt, wie die des räumlich noch weiter ausgreifenden kirchlichen Bistums mit über 300 Pfarreien. Der damals hochmoderne Palast führte jedem Besucher schon durch seine beeindruckenden Ausmaße, mehr noch durch seine künstlerische Gestaltung, eindrucksvoll das hohe Anspruchsniveau des Würzburger Fürstbischofs als geistlicher und weltlicher Landesherr vor Augen.

Der für seine Zeit riesige Bau der Residenz beherbergte jedoch nicht nur die prunkvollen Wohn- und Gasträume des Bischofs samt den großen Sälen für festliche Empfänge und Gesellschaften im Hauptgeschoss, die großenteils noch heute zu besichtigen sind. Insbesondere im Erdgeschoss und in den beiden Zwischengeschossen stand darüber hinaus eine enorme Anzahl an Wohn- und Arbeitsräumen für Angehörige des umfangreichen fürstbischöflichen Hofstaates vom Beichtvater bis zur Bettverwalterin zur

»... das als das schönste (Schloss) in ganz Deutschland gelten darf. Die Treppe ist wundervoll.«

Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth

Blick aus dem Ostgarten zum Kaisersaalpavillon der Residenz

Verfügung. Nicht zu vergessen sind neben Büroräumen wie Kanzleien und Registraturen auch die für eine angemessene Hofhaltung unerlässlichen Serviceräume wie Leinwand- und Silberkammern, Speisesäle und Vorratsräume, Küchen und Backstuben, sowie im Falle Würzburgs natürlich auch ein großer Weinkeller.

Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts residierten die Würzburger Fürstbischöfe fast ein halbes Jahrtausend lang in dem von einer mittelalterlichen Burg zum Renaissanceschloss und schließlich zur barocken Festung gewandelten Gebäudekomplex auf dem Marienberg über der Stadt. Erst nachdem die ersten Raumfluchten in der 1720–1744 entstehenden Stadtresidenz zur Verfügung standen, konnte ein adäquater Regierungssitz innerhalb Würzburgs bezogen werden. Doch kaum war um 1780 auch die Innenausstattung der Residenz abgeschlossen, endete mit der Säkularisation und der schleichenden Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation 1802 auch die weltliche Herrschaft des Würzburger Bischofs. Nach kurzer bayerischer Inbesitznahme wurde Würzburg ab 1806 zunächst noch einmal als Großherzogtum selbständig, bevor es 1814 endgültig an Bayern fiel. Die Würzburger Residenz war nun nicht mehr Sitz der Regierung, sondern nur noch eines der fränkischen Schlösser der in München residierenden bayerischen Könige.

1918 löste der Freistaat Bayern die Monarchie ab und die vormals königlichen Schlösser kamen in die Obhut der »Verwaltung des ehemaligen Kronguts«, der späteren Schlösserverwaltung. 1921 wurde die Residenz als Museum zur Besichtigung geöffnet, ihre Inneneinrichtung in den folgenden Jahrzehnten von der Schlösserverwaltung nach Maßgabe der alten Inventare neu geordnet. Am 16. März 1945 zerstörte einer der schwersten Bombenangriffe des Zweiten Weltkriegs die Würzburger Innenstadt nahezu vollständig; etwa 5000 Menschen starben. Auch die Dächer und die hölzernen Decken und Fußböden der Residenz ver-

Blick durch den Garten zur Südfassade der Residenz

brannten größtenteils. Glücklicherweise hielten die Mauern und Steinwölbungen Balthasar Neumanns den Brandbomben stand, sodass die Deckenfresken Giovanni Battista Tiepolos in Treppenhaus und Kaisersaal erhalten blieben.
Nach den ersten Notdächern und Sicherungsarbeiten konnten durch den Wiederaufbau und die Restaurierungen der Nachkriegsjahre die wichtigsten repräsentativen Raumfolgen und die Hofkirche wiederhergestellt werden. Als Abschluss der reinen Wiederaufbaumaßnahmen ist die 1987 vollendete Rekonstruktion des Spiegelkabinetts anzusehen – Erhaltungs- und Restaurierungsarbeiten enden bei einem Bauwerk dieser Größe allerdings nie.
Außer den von der Bayerischen Schlösserverwaltung betreuten Prunkräumen und der Hofkirche sowie den Diensträumen der Schloss- und Gartenverwaltung Würzburg beherbergt die Residenz heute auch eine Zweiggalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (S. 130), das Martin von Wagner Museum (S. 177) und weitere Institute der Universität Würzburg, das Staatsarchiv Würzburg und den Weinkeller des Staatlichen Hofkellers Würzburg.

Bau- und Ausstattungsgeschichte

Im Unterschied zu anderen Residenzschlössern ist die Residenz Würzburg zumindest äußerlich kein über Jahrhunderte gewachsenes Konglomerat verschiedener Stilepochen, sondern ein ab 1720 in nur 24 Jahren Bauzeit nach einer Gesamtplanung von Grund auf neu errichtetes Bauwerk. Bis etwa 1780 war auch die erste Phase der Innenausstattung vollendet. Ein Vorzug der Residenzarchitektur ist daher ihre stilistische Geschlossenheit, ein weiterer, dass hier die Ergebnisse der großen europäischen Architekturströmungen jener Zeit, der französischen Schlossarchitektur, des Wiener Kaiserbarock und des oberitalienischen Palastbaus, zu einem Gesamtkunstwerk von erstaunlicher Universalität zusammengefasst werden. Kein anderes Schloss übertrifft die Würzburger Residenz an abendländischer Weite und synthetischer Kraft.

Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn (reg. 1719–1724), erster Bauherr der Residenz (Ausschnitt aus dem Porträt im Fürstensaal, Raum 42)

BAUHERREN

Von ausschlaggebender Bedeutung für den umfassenden künstlerischen Horizont des Residenzbaus waren die verwandtschaftlichen Verbindungen der ersten Bauherren. Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn (reg. 1719–1724), der Initiator des Baus, entstammte der im Rhein-Main-Gebiet seit Generationen einflussreichen Familie der Grafen von Schönborn. Allein sechs Bischöfe mit Namen Schönborn regierten zwischen Mitte des 17. und Mitte des 18. Jahrhunderts zum Teil gleichzeitig in mehreren geistlichen Fürstentümern, so dreimal in Würzburg, je zweimal in Mainz, Bamberg und Worms und je einmal in Trier, Speyer und Konstanz. Die Würzburger Bauplanung

entwickelte sich daher von Anfang an als Schönborn'sches Familienunternehmen. Johann Philipp Franz wurde dabei nicht nur von seinem Onkel Lothar Franz von Schönborn, dem kunsterfahrenen Kurfürst-Erzbischof von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, beraten und unterstützt, sondern auch von seinem jüngeren Bruder Friedrich Carl, damals als Vertreter ihres Onkels Reichsvizekanzler am Kaiserhof in Wien. Neben dem aus Eger in Böhmen stammenden, in Würzburg zum Hofarchitekten avancierten Balthasar Neumann, bei dem die Gesamtleitung dieses Riesenbaus bis zu seinem Tod 1753 lag, wirkten an den Planungen daher vor allem der Mainzer Hofarchitekt Maximilian von Welsch und der kaiserliche Hofarchitekt in Wien, Lucas von Hildebrandt, entscheidend mit. Auch der Rat der beiden angesehensten französischen Architekten, Robert de Cotte und Germain Boffrand in Paris, wurde eingeholt.

Fünf Jahre nach dem Tod seines früh verstorbenen Bruders konnte Friedrich Carl von Schönborn als übernächster Fürstbischof von Würzburg (reg. 1729–1746) den ihm bestens bekannten Bau fortsetzen, schließlich im Rohbau

Die Residenz Würzburg von Westen, Radierung von J. B. Gutwein nach Vorzeichnung von M. A. Müller, 1757 (Ausschnitt)

vollenden und zum Teil auch ausstatten. Ebenso der Familie Schönborn verbunden, nämlich als Friedrich Carls Cousin zweiten Grades, war auch der wiederum übernächste Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754), der Tiepolo aus Venedig nach Würzburg holte. Die Reihe der Würzburger Bauherren und gleichzeitig den verwandtschaftlichen Reigen schloss dann der folgende Fürstbischof, Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779), der den Hofgarten ausgestalten und die Innenausstattung frühklassizistisch vollenden ließ – er war ein Neffe der beiden Schönbornbischöfe.

Nicht nur bei den Architekten, auch bei den Künstlern und Handwerkern, die den von Balthasar Neumann geleiteten und koordinierten Residenzbau in kongenialer Weise ausstatteten, sorgten die weitgespannten Beziehungen und die hohen Ansprüche der Bauherren für ein nahezu internationales Niveau. Gemeinsam mit ihnen formten die bis in Einzelheiten der Planung engagiert und kenntnisreich mitbestimmenden Bauherren die Würzburger Residenz zu einem Höhepunkt des deutschen, ja des europäischen Barock.

PLANUNGSBEGINN

Schon 1701–1704 war ein kleines, allerdings von Anfang an mangelhaftes und daher nie bezogenes Schlösschen auf dem Gelände der späteren Residenz am Rennweg errichtet worden, ein erster Versuch, die Hofhaltung von der Festung Marienberg in die Stadt zu verlegen. Aufgrund vermorschten Gebälks und anderer gravierender Baumängel fiel jedoch Anfang 1720 der Entschluss zum Abriss. Dies kam dem neu gewählten Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn (reg. 1719–1724) insofern entgegen, als ihm fast gleichzeitig die enorme Summe von 640 000 Gulden zufiel, die ihm der Kammerdirektor seines Vorgängers, Gallus Jakob von Hohlach, zurückzahlen musste, um einem Unterschlagungsprozess zu entgehen. Mit diesem Startkapital, und befeuert von seinen ebenfalls vom Schönborn'schen »Bauwurm« befallenen Verwandten, nahmen seine Neubaupläne immer größere Formen an. Der Mainzer Kurerzbischof Lothar Franz schrieb an den Reichsvizekanzler Friedrich Carl in Wien, der Würzburger Fürstbischof Johann Philipp Franz habe einen solchen »Schatz« gefunden, dass er »sein vorhaben den residenzbauw, so kostbahr er auch sein möge, ohne zuthung eines einzigen pfennigs von der cammer ganz reichlich undt gemächlich wirdt bestreithen können. Ergo nur wacker bauconcepten her…«. Das war hinsichtlich der tatsächlichen Gesamtkosten von rund 1,5 Millionen Gulden zwar etwas zu optimistisch gedacht, doch begann nun sofort ein umfangreicher Briefwechsel und Reiseverkehr zur Diskussion einzelner Planvarianten zwischen Würzburg, Mainz und Wien.

Giovanni Battista Tiepolo und sein Sohn Domenico, Detail aus dem Treppenhausfresko

Die ersten Würzburger Entwürfe gingen noch von einer Sanierung und Erweiterung des maroden kleinen Rennweg-schlösschens zu einem brillenförmigen Bau mit einem Ehrenhof vor dem Corps de logis (Haupttrakt) und zwei seitlichen Vierflügelanlagen aus. Doch angeregt durch Lothar Franz, seinen Mainzer Hofarchitekten Maximilian von Welsch und weitere adelige Kavalierarchitekten aus deren Umkreis folgten bald wesentlich größer gedachte Varianten. Eine bedeutende Neuerung war dabei die Ausrichtung der Mittelachse des neuen Baus auf die Spitze der östlich dahinter liegenden Bastion der barocken Stadtbefestigung. Dadurch konnte die aufsteigende dreieckige Fläche dieser Bastion in eine symmetrisch auf den Bau bezogene, wenn auch für den Barock recht ungewöhnliche Gartenanlage, umgewandelt werden. Da der Neubau vor dem nördlich gelegenen Rosenbachhof und der davor verlaufenden Straße, dem zum Stadttor führenden Rennweg, enden musste, war damit und mit der gewählten Mittel- und Symmetrieachse auch die Breitenausdehnung nach Süden vorgegeben. Zusätzlicher Raum konnte nur durch eine größere Tiefe des Baus hinzugewonnen werden. So begann sich relativ bald die Dreiflügelform eines 169 m breiten Grundrisses abzuzeichnen, bei dem die beiden jeweils etwa ein Drittel der Breite einnehmenden Seitenflügel nochmals als voluminöse Bautrakte um je zwei hintereinander liegende Innenhöfe ausgebildet wurden. Dem anfangs eher zögerlichen Bauherrn Johann Philipp Franz, der wegen der gefährlichen Zeiten dem Ausbau der Stadtbefestigung den Vorrang geben wollte, machte Lothar Franz das gigantische Bauvorhaben mit der Aussicht schmackhaft, dass nach dessen Vollendung »wenig oder

Balthasar Neumann, Detail aus dem Treppenhausfresko

fast keine residenz in ganz Teutschland sein werde, so dieser am ansehen, commodität, austeilung, regularität und in allem, was eine fürstliche residenz haben solle, gleich komme«.

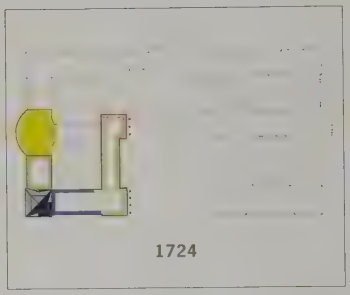
Große Schlossbauten stellen fast immer schöpferische Gemeinschaftsleistungen dar. Auch bei der Würzburger Residenz war, ganz abgesehen von der dauernden Mitsprache der Bauherren und Kavalierarchitekten, weder Balthasar Neumann noch einer der anderen Architekten allein und ausschließlich entscheidend. Der Planungsvorgang wurde daher zutreffend als »kollektivistisch« bezeichnet. Neumann war erst 1711 als 24-jähriger gelernter Geschütz- und Glockengießer aus dem böhmischen Eger nach Würzburg gekommen und begann dort mithilfe mehrerer Darlehen seiner Heimatstadt Geometrie, Feldmesserei sowie Zivil- und Militärarchitektur zu studieren. Zwei Jahre später trat er ins würzburgische Militär ein, nahm 1717 als Ingenieur an der Belagerung Belgrads unter Prinz Eugen teil und lernte anschließend auch die Kaiserstadt Wien und Mailand kennen. Zurück in Würzburg wurde er 1718 zum Ingenieurshauptmann ernannt. Auf dem Gebiet der zivilen Architektur hatte Neumann noch wenig vorzuweisen, stand also 1720 erst am Beginn seiner Karriere als einer der größten Barockarchitekten Deutschlands. Er wusste jedoch die einmalige Chance zu nutzen, dass er als einer der wenigen Bausachverständigen vor Ort von den ersten Entwürfen an aktiv an der Residenzplanung teilnehmen konnte. Dabei hatte er einerseits die Vorschläge und Pläne eines Maximilian von Welsch oder Lucas von Hildebrandt mit den Wünschen seines Bauherrn in Übereinstimmung zu bringen, konnte andererseits aber mit wachsender Erfahrung auch immer treffsicherere eigene Lösungen vorlegen. Alle Schönborns anerkannten die große Begabung Balthasar Neumanns, auch der Würzburger Fürstbischof, der ihn – anfangs noch gemeinsam mit dem erfahrenen Bamberger Hofbaumeister Johann Dientzenhofer – mit der Baudirektion betraute.

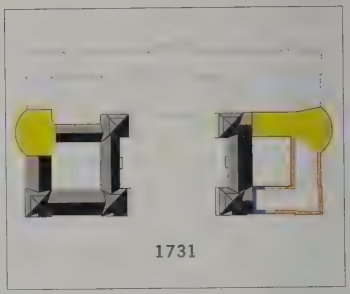
24 JAHRE BAUZEIT

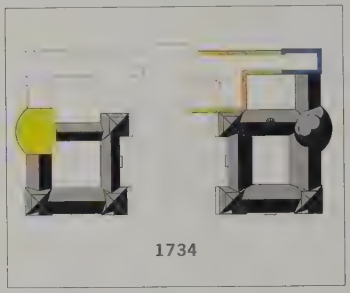
Der Rohbau der Residenz entstand 1720–1744 in drei Etappen. Die erste begann, noch bevor die Planungen ganz abgeschlossen waren, mit der Grundsteinlegung durch Johann Philipp Franz von Schönborn am 22. Mai 1720. Um den Baufortschritt ständig unter Kontrolle zu haben, bezog der Fürstbischof selbst unmittelbar neben dem Bauplatz im Rosenbachhof Quartier. Begonnen wurde direkt gegenüber mit dem nordwestlichen Eckpavillon des Nordblocks. In die Mittelsäule des Kellerraums unter dem Nordoval wurde dabei ein Stein aus dem abgerissenen Vorgängerbau, dem sogenannten Rennwegschlösschen, mit dessen Baudatum 1704 eingelassen. Während die vier Flügel um den ersten nördlichen Binnenhof langsam emporwuchsen, blieb das Nordoval fast bis zum Ende der Bauzeit im Erdgeschoss unter einem Notdach stecken. Der Grund war, dass noch lange über die endgültige Lage der Hofkirche diskutiert wurde, die zunächst von Maximilian von Welsch hier als »Kirche im Oval« geplant war.

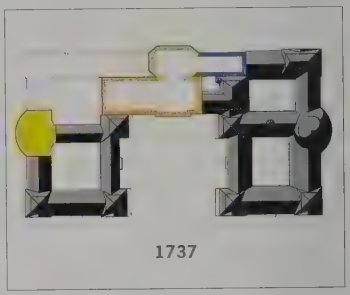
Schon mit dem ersten Eckpavillon, der bis 1724 unter Dach kam, war zumindest der viergeschossige Fassadenaufriss der Seitentrakte festgelegt, inklusive des von den Mainzer »Baudirigierungsgöttern« stark kritisierten unteren Mezzanins (Halbgeschoss) zwischen Erd- und Hauptgeschoss. Vor den endgültigen Planungsentscheidungen über die Fassaden im Ehrenhof und an der östlichen Gartenfront sowie über die Treppen und Säle im Corps de logis (Haupttrakt) sollte Balthasar Neumann noch die Meinung der führenden französischen Architekten in Paris einholen, das damals als hohe Schule der abendländischen Schlossbaukunst galt.

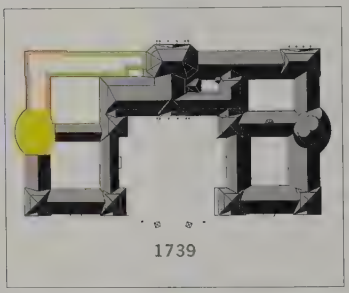
Der berühmte Robert de Cotte, »premier architect du Roi«, Generalintendant der königlichen Bauten, Gärten und Manufakturen und Direktor der Académie d'architecture, den Neumann während seines zehnwöchigen Parisaufenthalts

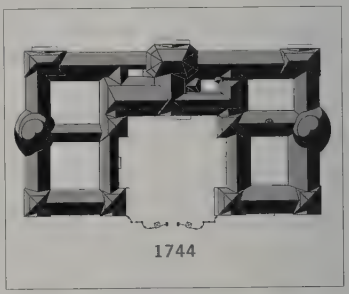












Bauphasen der Residenz Würzburg

- Bis zum Fundament gebaut
- Bis zum Erdgeschoss gebaut
- Bis zum Hauptgeschoss gebaut
- Bis zum Hauptgesims gebaut
- Dach gedeckt

1723 mehrfach aufsuchte, hatte zwar »ahn der haubtfigur nichts eingewendet«, meinte aber, »in deme das haus so groß« sei, dass die damals geplanten »stigen zu enge undt zu klein« ausgefallen wären. Damit konterkarierte er eine Lieblingsidee des Bauherrn, der seitlich des Vestibüls zwei symmetrische, allerdings kleinere Treppenhäuser haben wollte. Außerdem bemerkte de Cotte, dass an den Würzburger Plänen »viel auf die italienisch manier« gemacht wäre, womit er vor allem die Änderungsvorschläge des Maximilian von Welsch meinte. In seinen Planungsparaphrasen schlug de Cotte unter anderem vor, im Fassadensystem das untere Zwischengeschoss zu eliminieren, die seitlichen Ovale außen mit drei Seiten eines Achtecks zu ummanteln, ein Treppenhaus zu vergrößern, an Stelle des zweiten Treppenhauses die Hofkirche zu lokalisieren und im Hauptgeschoss der Südfront eine lange durchgehende Galerie einzuplanen. Es zeugt für den ausgeprägten, damals schon fast akademischen Schulcharakter des französischen Schlossbaus, dass die Korrekturen des elf Jahre jüngeren und wesentlich zugänglicheren Germain Boffrand, »architecte du Roy et inspecteur general des Ponts et Chaussées de France«, prinzipiell in die gleiche Richtung gingen. Die »Kirche im Oval« sah auch er als zu klein an und schlug zur Vergrößerung den Quertrakt zwischen den Höfen des Nordblocks als Langhaus vor, was in der Ausführung zunächst auch so begonnen wurde. Boffrand kam 1724 sogar nach Würzburg zu Besuch, um sich über den Planungs- und Baufortschritt zu informieren.

Manche der französischen Vorschläge, vor allem jene, die die Änderungen des Maximilian von Welsch wieder beseitigen halfen, wird Balthasar Neumann besonders gerne nach Würzburg berichtet haben. Durchgesetzt haben sich die Franzosen im Inneren mit der prägenden »Enfilade« (Türabfolge auf einer Achse) in den Kaiserzimmern der Gartenfront, sowie im Fassadensystem des Ehrenhofs mit dem Wegfall des unteren Mezzanins und der Hinzufügung

der Balkone, ohne dass darum diese Fassaden französisch kalt und pathetisch ausgefallen wären. Schon die heitere, wienerisch legere Sicherheit Hildebrandts und sein festliches Motiv des kurvierten Mittelgiebels wirken dagegen. Im Übrigen hat Neumann die vier seitlichen Risalite im Ehrenhof mit Erfolg gegen de Cotte verteidigt, nur deren Giebel weggelassen, und damit seine ursprüngliche Konzeption der Seitenblöcke als quasi herangeschobene Vierflügelanlage gewahrt. Doch dies befand sich alles noch im Planungsstadium. Bei der Rückkehr Neumanns aus Paris im Frühjahr 1723 waren erst der Stadt- und der Ehrenhofflügel des Nordblocks im Bau. Im Jahr darauf verstarb der mitunter bis zur Rücksichtslosigkeit tatkräftige, erst 51-jährige Bauherr Johann Philipp Franz von Schönborn so überraschend, dass manche an Vergiftung glaubten.

Bei der folgenden Bischofswahl konnte die Opposition der Schönbornpartei ihren Kandidaten durchsetzen: Der gelehrte und bescheidene Christoph Franz von Hutten (reg. 1724–1729) versuchte die Finanzen des Fürstbistums zu sanieren und beabsichtigte nur die schon begonnenen Bautrakte fertigzustellen. Doch ist nicht zu unterschätzen, dass in dieser zweiten Bauetappe immerhin die vier Flügel um den ersten Binnenhof des Nordblocks noch unter Dach gebracht wurden. Hier ließ Hutten im Stadtflügel auch die Ausstattung der ersten Bischofswohnung beginnen (vgl. Räume 30–39), deren Vollendung er jedoch nicht mehr erlebte. Als 1729 auch dieser Fürstbischof nach nur fünfjähriger Regierungszeit starb, eroberte Friedrich Carl von Schönborn, der Bruder des ersten Bauherrn, den Würzburger Bischofsthron schließlich im zweiten Anlauf. Da sein Onkel Lothar Franz im gleichen Jahr verstorben war – dessen Bamberger Bischofsamt hatte er schon übernommen – konnte Friedrich Carl nun die Bauvorhaben des Hauses Schönborn in beiden Fürstbistümern vorantreiben.

Unter Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746), einem Weltmann von umfassender Bildung

und als Reichsvizekanzler in Wien von großem politischen Einfluss, begann die dritte Bauetappe, die schließlich die Vollendung der Residenz im Rohbau brachte. Balthasar Neumann hatte sich jetzt nicht mehr mit den Mainzer oder Pariser Architekten auseinander zu setzen, dafür vermehrt mit dem damals führenden Architekten des Wiener Kaiserbarock, Lucas von Hildebrandt, dessen Werke der neue Bauherr für »die heutige beste Baukunst« hielt. Hildebrandt war ein schwieriger und überaus reizbarer Charakter, trotzdem versicherte Neumann, dass er mit ihm »wohl auskommen werdte«. 1730 reiste Neumann mit neuen Vorschlägen nach Wien, 1731 kam Hildebrandt nach Würzburg. Weder der Bauherr noch seine Architekten wollten die überkommenen Mainzer oder Pariser Vorschläge unverändert verwirklichen. Ein Plan Neumanns von 1730 versuchte die exemplarisch barocken Ovale des Maximilian von Welsch durch rechteckige Risalite zu ersetzen. Im Übrigen konzentrierten sich die Planungen unter maßgeblicher Beteiligung Hildebrandts bereits auf die Fassaden des Ehrenhofs und der Gartenfront, obwohl der Mittelbau erst als letzter Bauabschnitt errichtet werden sollte. Ab 1730 begann der Bau des Südblocks mit dessen Ehrenhof- und Stadtflügel. Die Hofkirche entstand 1732/33 im Rohbau, nachdem Neumann ihre endgültige Lage im Südwesteck des Südblocks durchgesetzt hatte. Zum Jahresende 1733 waren die Vierflügelbauten auf beiden Seiten, mit Ausnahme der Ovale, unter Dach. Zwar kamen 1734 die Arbeiten wegen des polnischen Erbfolgekrieges vorübergehend ins Stocken. Doch da der gesamte Mitteltrakt nicht unterkellert wurde, wuchsen schon 1735 die Mauern der Ehrenhofrückwand und der Gartenfassade von Süden her empor. 1737 wurde der Bau der Haupttreppe begonnen. 1738 war die Ehrenhoffassade des Corps de logis bis auf den Ziergiebel fertig und das Dach über dem Weißen Saal aufgeschlagen, 1739 folgten die Dächer über Treppenhaus und Kaisersaal. 1740 war auch die Gartenfront

Hofgartentor am Gesandtenbau, Schmiedearbeiten von Georg und Anton Oegg, 1745–1774

bis zum Nordpavillon geschlossen und 1741 der ganze Rohbau mit Ausnahme des Nordovals überdacht. 1742 folgten die großen Gewölbe im Kaisersaal und im Weißen Saal, 1743 im Treppenhaus. Auch das von Lucas von Hildebrandt entworfene Ehrenhofgitter wurde 1739–1744 errichtet. Im Dezember 1744, 24 Jahre nach der Grundsteinlegung, war schließlich der Rohbau im Äußeren vollendet. Ein großes Dankfest wurde gefeiert und 16 heilige Messen gelesen. Ein Jahr später, 1745, starben Maximilian von Welsch und Lucas von Hildebrandt; 1746 starb auch der bedeutende Bauherr Friedrich Carl von Schönborn.

Entsprechend dem Baufortschritt waren die frühesten Stilräume schon unter Fürstbischof Christoph Franz von Hutten (reg. 1724–1729) im Stadtflügel des Nordblocks als erste Bischofswohnung eingerichtet, wenn auch nicht mehr fertig gestellt worden (vgl. Räume 30–39). Von dieser ersten Ausstattung in Régenceformen, zu der Germain Boffrand Entwürfe geliefert hatte, sind noch bedeutende Reste der Stuckaturen von Johann Peter und Karl Anton Castelli erhalten, die in die spätere klassizistische Umgestaltung der Raumfolge mit einbezogen wurden.
Internationalen Rang erreichten die Würzburger Innendekorationen allerdings erst unter Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746). Zwar wurde die für ihn im Ehrenhof- und Stadtflügel des Südblocks 1735–1737 eingerichtete zweite Bischofswohnung schon Anfang des 19. Jahrhunderts durch die Toskanazimmer verdrängt (heute Gemäldegalerie des Martin von Wagner Museums). Doch ist ein Großteil der unter seiner Regierung ab 1735 in der Hofkirche und ab 1740 in den Kaiserzimmern verwirklichten Barock- und Rokoko-Ausstattungen noch erhalten. Nicht mehr Paris, sondern die Reichshauptstadt Wien war für die Innenausstattung beispielgebend, vor allem für die erste Phase bis zum Tode 1738 des in Chur geborenen, über Prag, Wien und Bamberg nach Würzburg gekommenen Hofmalers und Dessinateurs Rudolf Byss. Im Zusammenwirken erlesener Dekorationskünstler unterschiedlicher Herkunft wurden in Würzburg die verschiedensten Einflüsse verarbeitet. Eigenständige Beiträge lieferten unter anderem der aus Porto Ceresio am Luganer See stammenden Stuckateur Antonio Bossi, das »ornamentale Genie« der Würzburger Residenz, die virtuosen Bildhauer und Schnitzer Johann Wolfgang van der Auwera aus Würzburg und Georg Adam Guthmann aus der Nähe von Schweinfurt, der begabte Kunstschreiner und Zierraten-

schnitzer Ferdinand Hund aus Oberschwaben, der geniale Hofschlosser und Kunstschmied Johann Georg Oegg aus Tirol, der ebenso wie der Hofhafner (Ofenbauer) Dominikus Eder aus Wien nach Würzburg kam, sowie die Würzburger Byss-Schüler Anton Joseph Högler, Johann Thalhofer und Georg Anton Urlaub. Diese internationale Künstlerschar brachte in ständiger Wechselwirkung eine Stilvariante des Rokoko von bemerkenswerter Eigenart und Selbstständigkeit hervor: das sogenannte »Würzburger Rokoko«, eine der reichsten und temperamentvollsten unter den verschiedenen Spielarten dieses Stils in Deutschland. Wir verdanken dieser kurzen Blüte fränkischer Kunst Innendekorationen, die zu den vollkommensten Schöpfungen der Raumkunst nicht nur in Deutschland gehören.

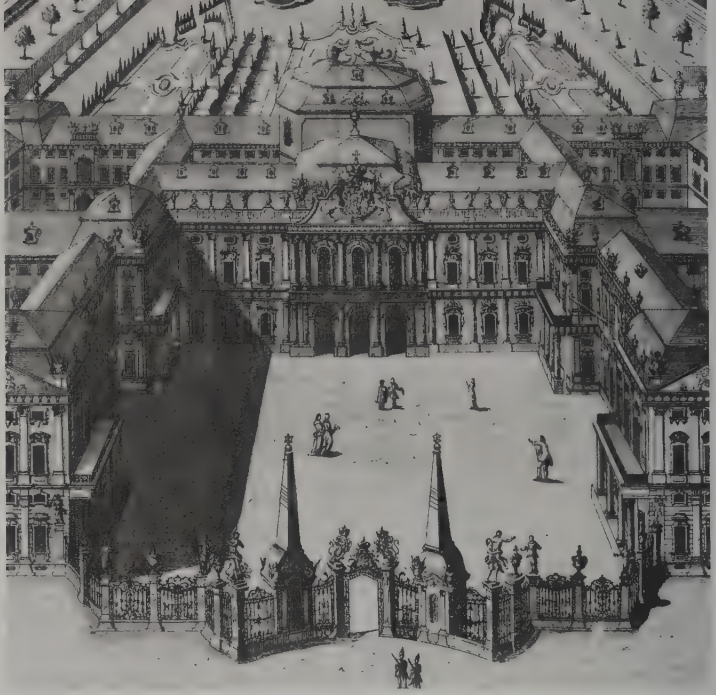
Blick in die Nordhälfte des Kaisersaals

Mit der Einrichtung der Kaiserzimmer, also der beiden auf höchstem Niveau ausgestatteten Repräsentations- und Gastappartements zu Seiten des Kaisersaals, setzte die Würzburger Residenz eine ältere Tradition des deutschen Palastbaus fort, die während der Gegenreformation vor allem in den katholischen Teilen Deutschlands üblich geworden war. Nominell sollten die beiden jeweils aus Vorzimmer, Audienzzimmer, Schlafzimmer und weiteren Räumen bestehenden Appartements dem Kaiserpaar im Falle eines Besuchs als angemessene Wohnräume zur Verfügung stehen. In Würzburg waren solche Aufenthalte wegen der Nähe zu den Wahl- und Krönungsorten Frankfurt und Mainz eigentlich zu erwarten. Der über Würzburg zu seiner Kaiserwahl in Frankfurt anreisende Franz Stephan von Lothringen logierte vom 2. bis 4. Juli 1745 jedoch noch in der zweiten Bischofswohnung. Erst seine ihm zur Krönung nachreisende Gemahlin Maria Theresia übernachtete am 20. September 1745 einmal in den Südlichen Kaiserzimmern. Ihren eigentlichen Zweck erfüllten die Kaiserzimmer über die Jahre als Gasträume für andere hochgestellte Gäste und als Paradezimmer für gesellschaftliche Empfänge.

Nach dem Tod Friedrich Carls von Schönborn blieb das Schicksal der noch unfertigen Residenzräume zunächst ungewiss. Der zum Nachfolger gewählte Fürstbischof Anselm Franz von Ingelheim (reg. 1746–1749), der sein Interesse ganz auf Alchemie und Goldmacherei konzentrierte, ließ Balthasar Neumann absetzen und die Bauarbeiten ruhen. Doch endete dieses unglückliche Intermezzo schon nach drei Jahren mit dem Tod Ingelheims.

Erdteil Afrika, Ausschnitt aus dem Deckenfresko des Treppenhauses von G. B. Tiepolo, 1753 (Raum 3)

Der folgende Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754), ein Cousin zweiten Grades der Schönbornbischöfe, vertraute die Bauleitung umgehend wieder Balthasar Neumann an. Unter Greiffenclau erreichten die Ausstattungsarbeiten einen weiteren Höhepunkt durch die Verpflichtung des bedeutendsten Freskenmalers des 18. Jahrhunderts, Giovanni Battista Tiepolo, der Ende 1750 aus Venedig anreiste. Das noch kurz zuvor von Johann Zick



Das 1821 abgebrochene Ehrenhofgitter auf einer Radierung von 1757 (Detail aus der Abb. S. 10/11)

aus Lachen bei Memmingen vollendete Deckengemälde im Gartensaal schien Greiffenclau nicht ganz befriedigt zu haben. Der zu großzügigen Bedingungen verpflichtete Giovanni Battista Tiepolo malte bis zum Juli 1752 zunächst die drei Fresken im Kaisersaal, die sich mit der Hochzeit Kaiser Friedrichs I. Barbarossa mit Beatrix von Burgund 1156 in Würzburg und der 1165/68 erfolgten Belehnung des Würzburger Bischofs durch diesen Kaiser befassen. Anschließend schuf Tiepolo 1752/53 für das riesige Muldengewölbe im Treppenhaus das größte Deckengemälde, das bis dahin gemalt worden war: den Aufgang der Sonne über der Welt mit den Allegorien der vier Erdteile, der Verherrlichung des Fürstbischofs als Mäzen der

Künste und den Porträts einiger Künstler des Residenzbaus. Räume von solcher Weite und Dynamik waren selbst für Tiepolo, der damals bereits im Zenit seines Schaffens stand, eine Herausforderung. Je zwei kongeniale Hauptwerke der europäischen Architektur und Malerei verschmolzen hier zu überwältigenden Gesamtkunstwerken. Ende 1753, kurz nach dem Tod Balthasar Neumanns, verließ Tiepolo Würzburg nach fast dreijährigem Aufenthalt. Ein Jahr später starb auch Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau. Die Stunde des Würzburger Rokoko war vorüber.

VOLLENDUNG, ZERSTÖRUNG UND WIEDERAUFBAU

Unter dem Fürstbischof von Würzburg und Bamberg Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779), einem Neffen der Schönbornbischöfe, bahnte sich die Stilwende vom Spätrokoko zum Frühklassizismus an. Zwischen 1763 und 1772 arbeiteten sich die Stuckateure Friedrich Manger sowie Ludovico und Materno Bossi, Neffen des inzwischen verstorbenen Antonio, in den nördlichen Kaiserzimmern nacheinander vom Schlafzimmer bis zum Grünlackierten Kabinett vor. Die bisher noch unvollendeten Wände des Treppenhauses wurden 1765/66 von Ludovico Bossi im Stil des »goût grec«, einer Spielart des frühen Klassizismus stuckiert; Franz Anton Ermeltraut fügte im Vestibül klassizistische Grisaille-Malereien hinzu. Der nach einer Idee Seinsheims als Fürstengalerie gestaltete Fürstensaal wurde 1772 durch Materno Bossi ausstuckiert. Als nächstes wurden die Räume der ersten Bischofswohnung, die sogenannten Ingelheimzimmer, die als zusätzliche Gastappartements dienen sollten, komplett frühklassizistisch überarbeitet und 1776 bis 1778 ebenfalls von Materno Bossi stuckiert. Der Gartenliebhaber Seinsheim ließ auch den Hofgarten ausgestalten und den Residenzplatz 1765 bis 1774 nach Plänen des Neumann-Schülers Johann Philipp Geigel in seine endgültige Form bringen.

Schon Balthasar Neumann hatte den weiten Residenzplatz als grandiose leicht gewölbte Bühne aufgefasst, auf der der vielansichtige Prospekt dieses Riesenbaus gewissermaßen in mehreren Aufzügen nach- und nebeneinander in Erscheinung trat. Eine wichtige Rolle spielte dabei das von Lucas von Hildebrandt entworfene, den Ehrenhof seit 1744 abschließende und frei in den Platzraum hinausschwingende Ehrenhofgitter. Georg Oegg hatte dafür die geschmiedeten Ziergitter gefertigt, Johann Wolfgang van der Auwera die Steinfiguren und Obelisken auf den Pfeilern und Wachhäuschen, darunter zwei über 3,40 m große Herkulesgruppen. Johann Philipp Geigel rahmte den Platz schließlich dadurch ein, dass er dem auf der Nordseite schon vorhandenen Rosenbachhof den Gesandtenbau als getreue Fassadenkopie auf der Südseite gegenüberstellte und bis 1774 an beide seitlich Arkaden anschloss, die je eine Hochsäule nach vorne schieben.

1802 kam mit der Säkularisation auch das Ende des Fürstbistums Würzburg, das Gebiet des Hochstifts wurde zunächst dem Kurfürstentum Bayern zugeschlagen. Doch 1806 bis 1814 erlangte Würzburg als neu begründetes Großherzogtum nochmals für einige Jahre Selbständigkeit unter der Regierung des Großherzogs Ferdinand III. von Toskana (geb. 1769, gest. 1824). Ferdinand, der als Witwer mit unmündigen Kindern nach Würzburg kam, ließ für sich, eine künftige zweite Gemahlin und seine Töchter insgesamt drei große Appartements nach Entwürfen des Franzosen Alexandre Salins de Montfort in exquisiten Empireformen neu einrichten. Diese Toskanazimmer nahmen im Hauptgeschoss drei Flügel des Südblocks und den Ehrenhofflügel des Nordblocks ein. Mit dem Ende der napoleonischen Ära kehrte Ferdinand III. nach Florenz zurück und Würzburg kam 1814 endgültig zu dem noch jungen Königreich Bayern unter König Max I. Joseph (reg. 1806–1825). Dessen Sohn, der Kronprinz und spätere König Ludwig I. (reg. 1825–1848), nahm mit

seiner Familie häufig längere Zeit in dem jetzt königlichen Schloss Würzburg Quartier. Damit suchten die Wittelsbacher die Bevölkerung des neuen fränkischen Landesteils stärker an die bayerische Monarchie zu binden. Am 12. März 1821 kam der jüngste Sohn Ludwigs, der spätere Prinzregent Luitpold (reg. 1886–1912), in einem der Toskanazimmer der Residenz zur Welt. Bedauerlicherweise wurde im selben Jahr das grandiose Ehrenhofgitter samt Skulpturenschmuck und Wachhäuschen abgebrochen. Durch diese schwer nachvollziehbare (wenngleich schon seit 1783 erwogene) Entscheidung fehlt heute ein zentraler Bestandteil der ursprünglich fein abgestimmten architektonischen Gliederung und Platzgestaltung. Auch der von Leo von Klenze für Kronprinz Ludwig geplante neue Abschluss mit durch Ketten verbundenen Steinen und wiederum zwei Schilderhäusern unterblieb.
Seit dem Ende der Monarchie und der Gründung des Freistaates Bayern 1918 werden die vormals königlichen Schlösser von der Bayerischen Schlösserverwaltung betreut. Ab 1921 war die Residenz als Museum zu besichtigen, Gebäude und Gärten wurden nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten instandgesetzt und die Inneneinrichtung möglichst entsprechend den alten Inventarverzeichnissen zusammengestellt.
Am 16. März 1945 brach dann die Katastrophe über Würzburg und die Residenz herein. Nach einem schweren Bombenangriff brannten mit der ganzen Stadt auch die Dächer, hölzernen Decken und Fußböden der Residenz ab. Nur die aufgehenden Mauern und die Räume mit Steingewölben, darunter glücklicherweise die großartige Raumfolge Balthasar Neumanns im Corps de logis mit den Fresken Tiepolos, überstanden das Inferno. Wir verdanken dies an erster Stelle der hervorragenden Wölbungstechnik Balthasar Neumanns, der gegen den Rat des Lucas von Hildebrandt das Wagnis unternommen hatte, die gewaltigen Spannweiten von Vestibül, Treppenhaus und

Kaisersaal mit freitragenden Steindecken zu überwölben. Diese Wölbungen haben zwar gehalten und widerstanden 1945 auch dem glühenden Brandschutt, doch waren sie anschließend der freien Witterung ausgesetzt. In den folgenden Monaten wären die Fresken Tiepolos durch eindringende Nässe unwiderruflich zerstört worden, wenn nicht der verdienstvolle amerikanische Kunstschutzoffizier John D. Skilton rechtzeitig Holz und Dachpappe für die rettenden Notdächer beschafft hätte. Nach weiteren Sicherungs- und Instandsetzungsarbeiten der Bayerischen Schlösserverwaltung waren 1950 Treppenhaus und Säle im Corps de logis in der Hauptsache wiederhergestellt. Das letzte Richtfest wurde 1959 gefeiert. Doch bald wurden aus statischen Gründen neue schwierige Sicherungsmaßnahmen notwendig: 1964 bis 1966 erhielt das Corps de logis ein Stahlkorsett und die Doppelsäulen zwischen Vestibül und Treppenhaus mussten durch massive Pfeiler ersetzt werden.
Inzwischen hatten sich, da wesentliche Teile der Residenz einer neuen Bestimmung zugeführt werden mussten, eine Anzahl staatlicher Institute darin angesiedelt (Universität, Martin von Wagner Museum, Staatsarchiv, Staatsweingut etc.). Gleichzeitig gingen die Restaurierungsarbeiten planmäßig und unaufhörlich weiter. Eine besondere Leistung stellte die Instandsetzung der Hofkirche dar, die im Mai 1963 der Öffentlichkeit zurückgegeben wurde. Die Rekonstruktion des Toskanasaals im Bereich der Universität erfolgte bis 1965. Auch die überaus schwierige und langwierige Restaurierung und teilweise Erneuerung der Paradezimmer wurde in Angriff genommen. Dies war möglich, weil die bewegliche Einrichtung vorsorglich geborgen worden war und auch wesentliche Teile der wandfesten Ausstattung den Residenzbrand überdauert hatten. Im Mai 1970 waren die südlichen Kaiserzimmer (ohne das Spiegelkabinett) wiederhergestellt. 1972 bis 1974 folgten die nördlichen Kaiserzimmer und 1974 konnte auch die Staatsgalerie wiedereröffnet werden. Die Ingelheimzimmer

Die kriegszerstörte Residenz, Zustand 1945

und der Fürstensaal sind seit 1978 wieder zu besichtigen. Im Jahre 1981 wurde die Residenz Würzburg einschließlich Residenzplatz und Hofgarten von der UNESCO als »Weltkulturgut« in die Liste des »Kultur- und Naturerbes der Welt« aufgenommen und damit unter besonderen Schutz gestellt. Die enorm aufwändige Rekonstruktion des Spiegelkabinetts in den südlichen Kaiserzimmern konnte im Oktober 1987 abgeschlossen werden. Es folgten größere raumweise Restaurierungen im Treppenhaus von 2003 bis 2006, im Kaisersaal von 2006 bis 2009, in der Hofkirche von 2009 bis 2012 und im Gartensaal von 2014 bis 2016. Seit 2014 zeigen drei museal eingerichtete Ausstellungssäle wieder Mobiliar aus den kriegszerstörten Toskanazimmern (Raum 13a-c) und seit 2015 erinnert ein Gedenkraum an die Kriegszerstörungen von 1945 und die folgenden Rettungsmaßnahmen unter dem amerikanischen Kunstschutzoffizier John D. Skilton (Raum 11).

Hofgarten

Die Geschichte des Hofgartens ist zwar so alt wie die Residenz, über Vorentwürfe hinaus und in das Stadium der Verwirklichung traten die Planungen jedoch erst unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779), nachdem das Schloss außen und innen in der Hauptsache vollendet war. Alle Planungen hatten von den Gegebenheiten der Schlossarchitektur und des verfügbaren Geländes auszugehen. Die wichtigste ist, dass die Residenz kein Sommerschloss war, sondern ein Stadtpalast, der noch innerhalb der Befestigungen lag, wenn auch an der Peripherie der Stadt. Da man nie ernsthaft erwog, eine Bresche in den städtischen Bering zu brechen, war der verfügbare Raum für die obligaten Gartenanlagen von vornherein begrenzt. Nur ost- und südwärts der Residenz war einiger Raum verfügbar. Und wie die Residenz einen ganzen Komplex verschiedener Schlosstypen umfasst, so ist auch der Hofgarten keine symmetrisch einheitliche Anlage, sondern besteht aus mehreren, kompositionell fast selbstständigen Quartieren, die sich vor der Süd- und Ostfassade der Residenz nach verschiedenen Richtungen hin ausgliedern und erst von der Architektur zu einer losen künstlerischen Einheit zusammengefasst werden. Der gesamte Umgriff des Gartenareals jedoch beträgt wenig mehr als das Dreifache der Grundfläche der Residenz. Eine französische Anlage mit Kanälen und Alleen bis zum Horizont schied daher von vornherein aus. Residenz und Garten mussten die vorgegebenen Bastionen nicht nur respektieren, sondern mit diesen überdies eine kompositionelle Einheit bilden. In der Tat steht die Residenz an der Basis des regelmäßigen, jedoch gestelzten Grundrissdreiecks der Bastion

Blick über die rahmenden Blumenrabatten des Südgartens auf die Residenz

in der Weise, dass sich ihre architektonische Hauptachse mit der Höhe des Dreiecks deckt und auf die Spitze der Bastion zielt. Nicht die Schlossarchitektur, die Bastion war das Primäre! Die verlängerte Hauptachse der Residenz wird von der Bastei gekappt und diese, nicht die Residenz, wirkt mit ihren architektonischen Energien in den Freiraum. Mit der französischen Gartenkunst hat dies alles umso weniger zu tun, als sich das Gelände zwischen Residenz und Bastion, zumindest seit den späteren Planungen, nicht flach und eben ausbreitet, sondern in drei Terrassen bis zur Höhe des Walls ansteigt, von dem eine reich gegliederte Kaskade herabstürzen sollte. Nicht die verlängerte architektonische Achse der Residenz, sondern das großartige Amphitheater der Bastei war entscheidend für den östlichen Gartenraum. Offensichtlich steht dieser mehr introvertierte Bezirk des Hofgartens eher in italienischen als französischen Überlieferungen und nicht zuletzt auch der älteren deutschen Gartenkunst bis auf Furttenbach.

Einigermaßen anders verhält es sich mit der Gartenanlage, die vor der südlichen Seitenfassade der Residenz liegt. Dieser Bezirk ist nicht mehr einer vorgegebenen Bastion zugeordnet, sondern ausschließlich der Residenz. Das Parterre wird von der südlichen Seitenfassade des Schlosses ausgegliedert und auf der gegenüberliegenden Seite von der Orangerie begrenzt. Es handelt sich um ein Rechteck, das in der Art der österreichischen Gärten durch Wege in den Hauptachsen und Diagonalen untergeteilt und in der Mitte von einem Rundbassin zentriert wird. Auffallend ist allerdings, dass die Hauptachse in Verlängerung des ovalen Fassadenrisalits am schwächsten ausgebildet ist. Der Weg ist nicht nur schmäler als alle anderen, sondern überdies durch zwei Gruppen verstellt. Am stärksten betont ist jedenfalls der Quergang, der das Rechteck in ungleiche Hälften teilt, wodurch die Diagonalen geknickt und entwertet werden. Der Quergang verläuft parallel zur Südfassade und stößt auf die Nordsüdallee, die eigentliche Hauptachse

Entwurf des Hofgärtners Johann Prokop Mayer für den Ostgarten

der gesamten Gartenanlage, um die sich diese beiden Quartiere nach verschiedenen Richtungen wie ein Scharnier ausgliedern, das erste nach Osten, das zweite nach Westen. Nicht die Tiefenachse wie in der französischen Gartenkunst, sondern die Querachse, wie in vielen deutschen Gärten, entscheidet. Zwischen diese beiden Bezirke schiebt sich vor der Südostkante der Residenz eine Anlage gewissermaßen als Gelenk, das beide Quartiere verbindet und daher mit gutem Grund zumeist als Irr- oder Heckengarten ausgebildet wurde. Das in deutschen Gärten fast obligate Gartentheater schloss sich an.

Diese Konzeption, die in vieler Hinsicht von der Architektur und dem Gelände erzwungen war, wurde seit den Zwanzigerjahren durch alle vier Etappen der Entwicklung bis zur endgültigen Gestaltung in den Siebzigerjahren beibehalten und nur in den Details mehr oder weniger geistvoll variiert. Die ältesten Pläne von 1722/23 behandeln den Ostgarten ent-

weder als ebene Fläche mit sechs Bassins oder bereits als Terrassengarten mit Kaskade, alle aber mit einer Orangerie als Abschluss in der verlängerten Hauptachse. Der Südgarten war damals streng symmetrisch geplant und gliederte sich mit vier Broderiefeldern um ein Mittelbassin aus. Im südöstlichen Zwischenbezirk waren ein Lindensaal und bereits ein Naturtheater vorgesehen. Die Entwürfe des Maximilian von Welsch zeigen zwar reich gegliederte, aber einigermaßen schematisch nebeneinander angeordnete Broderiekompartimente. Die verlängerte Hauptachse vor dem Kaiserpavillon ist allerdings nicht durch Wege erschlossen, sondern mit gutem Grund durch Kompartimente verstellt.

Eine gartengeschichtlich interessante Neuerung, die über die Vorstellungen sowohl der italienischen als auch der französischen Gartenkunst weit hinausgeht, bringt ein Plan Balthasar Neumanns von 1730, der zum ersten Mal den Scheitel des Walls in die Gartenplanung einbezieht. Auf der Höhe des Walls, den ein System von Terrassen, Rampen und Treppen zugänglich macht, ist an der Grenze zwischen Garten und freiem Gelände eine Promenade geplant, die beide Bastionen vor dem Ost- und Südgarten umläuft und wie ein Balkon Ausblicke in den Garten einerseits und ins Freie andererseits erschließt. Eine zentrale Vorstellung des englischen Landschaftsgartens, der »Gürtelweg« (belt), erscheint hier erstaunlich früh, wenn auch keineswegs zum ersten Mal überhaupt (vergleiche die Eremitage bei Bayreuth) auf dem Kontinent, in einer sonst ganz und gar geometrischen Anlage.

In einer Plangruppe um 1738 ersetzt Balthasar Neumann die schematische Binnengliederung des Südgartens in der Art der österreichischen Anlagen durch ein überaus differenziert gegliedertes Parterre mit reichen Broderien und bringt das bis dahin mehr additive Nebeneinander der beiden Gartenquartiere durch gelenkartige Seitenkompartimente in ganzheitlichen Bezug zum Ostgarten. Schließlich legte dann nach Plänen und Entwürfen des Architekten und

Blick in den Ostgarten mit den flankierenden Rampen und Terrassenmauern

Hauptmanns Johann Michael Fischer, einem Schüler Balthasar Neumanns, Hofgärtner Johann Demeter 1756 bis 1758 den Südgarten an. Überdies wirkten 1759 der kurbayerische Hofarchitekt François de Cuvilliés d. Ä. am Modell der Treppe mit und 1767 auch der Sohn Balthasar Neumanns. Jedoch hat der Siebenjährige Krieg diese Arbeiten so sehr behindert, dass beim Tode des Hofgärtners Demeter 1769 der Südgarten noch immer unvollendet und der Ostgarten noch nicht einmal begonnen war. Rasche Fortschritte wurden erst erzielt, als Adam Friedrich von Seinsheim 1770 den aus Böhmen stammenden Johann Prokop Mayer nach Würzburg berief und zum Hofgärtner ernannte. Mayer hatte in Frankreich gelernt und zuletzt in England gearbeitet; für die Residenz Würzburg, »einen der schönsten (Paläste) von Europa«, entwarf er mit bemerkenswerter Einfühlung in die Situation gleichwohl keinen englischen Landschaftsgarten, sondern eine ganz und gar regelmäßig geometrische Anlage, die, ohne die

Entwurf Geigels für die landschaftliche Gartenpartie im Südwesten des Hofgartens

bisherige Konzeption zu verlassen, alles übertraf, was bis dahin geplant oder verwirklicht worden war. Ähnlich wie bei den Raumfolgen Balthasar Neumanns treten verschiedene, einander anschneidende oder miteinander verschränkte Gartenräume zu einer komplexen Einheit zusammen. Vor dem Kaiserpavillon war ein vertieftes, kreisrundes Parterre mit Springbrunnen angelegt, das in die zweite Terrasse hineinragte und mit radial angeordneten und glockenförmig geschwungenen Sektoren und Broderiebeeten ausgelegt war. Auf der zweiten Terrasse, zu der Rampen und periphere Laubengänge führen, liegt ein intimes Kabinettsgärtchen (Prinzengärtchen) mit Bassin und Kaskade. Flankierende Freitreppen führen von hier schließlich auf den Wall. Alle Register einer jahrhundertealten Gartentradition sind gezogen; an räumlichen Kontrasten und Überschneidungen war diese kleine, aber erlesene Anlage damals ohne Beispiel in Deutschland.

Was den Südgarten betrifft, so bildete dieser im Gegensatz zum terrassenförmigen Ostgarten einen rechteckigen Gar-

tensaal. Im Westen war er um einen Heckengarten erweitert und überdies hatte man eine weitere Achse hinzugefügt, die auf die Spitze der zweiten Bastion zielt. Die bemerkenswerten klassizistischen Gartenskulpturen, zumeist Savoyardenknaben, Putten, Vasen und Kartuschen, sind ab 1771 entstandene Arbeiten Johann Peter Wagners und seiner Werkstatt, auch die beiden 1777 vollendeten Raptusgruppen »Raub der Europa« und »Raub der Proserpina« auf der Mittelachse des Südgartens. (Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden die Steinskulpturen nach und nach durch Bildhauerkopien bzw. Abgüsse ersetzt.) Die Südseite dieses Bezirks schließt eine 1756 bis 1758 errichtete Orangerie ab.
Eine Generation älter ist das schmiedeeiserne Tor am Zugang von der Hofpromenade, dessen Torflügel mit dem kleinen Wappen des Fürstbischofs Anselm Franz von Ingelheim der Hofschlosser Georg Oegg 1748 bis 1751 schuf. 1764 bis 1766 fügte Oegg dann die Seitengitter und den Mittelaufsatz mit den Initialen des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim in späten Rokokoformen hinzu.
Als dieser Fürstbischof 1779 starb, waren die Gartenanlagen noch immer nicht ganz vollendet. Die allgemeine Entwicklung hatte inzwischen die Schöpfungen Johann Prokop Mayers längst überholt. Der Würzburger Hofgarten war unzeitgemäß geworden, da inzwischen der englische Landschaftsgarten die gesamte kontinentale Gartenkunst von Grund auf revolutioniert hatte. Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal (reg. 1779–1795), der ebenso wie sein Bruder Friedrich Carl, Kurfürst und Erzbischof von Mainz, ein Anhänger des englischen Landschaftsgartens war, lehnte die alten geometrischen Anlagen des Hofgartens ohnehin als »geziert und gekünstelt« ab. Die geplante Kaskade im Ostgarten wurde daher überhaupt nicht mehr ausgeführt und das Quartier südlich des Residenzplatzes 1793 durch Amtmann Geigel in eine landschaftliche Gartenpartie umgewandelt. Nach einer längeren Periode mehr musealer Pflege im 19. Jahrhundert begann man in den

letzten Jahrzehnten mit einer maßvollen Regeneration der Anlage nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten. Auch machte man das prachtvolle Amphitheater des Ostgartens, dessen reich differenzierte Struktur durch üppigen Baum- und Strauchbewuchs verdeckt war, wieder sichtbar.

Ausschnitt aus einem Plan des Würzburger Hofgartens von 1803. Rechts von den beiden Orangerieflügeln liegt das mit einer Mauer umfangene Areal des St. Afra-Klosters.

DER KÜCHENGARTEN UNTERHALB DER ORANGERIE

Im 17. und 18. Jahrhundert entwickelten sich zahlreiche fürstliche Hofküchengärten zu eigenständigen, künstlerisch durchgeformten Gartenpartien, die man nicht ohne Stolz präsentierte. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde auch im Hofgarten der Residenz Würzburg ein repräsentativer Küchengarten angelegt. Er lag unterhalb der Orangerie und umfasste ein etwa 5000 m² großes Areal, das kurz zuvor vom benachbarten Kloster St. Afra abgetrennt und mit einer Mauer umgeben worden war. Bemerkenswert war dieser am Rande des Hofgartens gelegene Küchengarten insbesondere wegen seiner kunstvoll geschnittenen Obstbäume und Mauerspaliere. Die ursprüngliche Flächengliederung mit dem nahezu rechtwinkligen Wegeraster und den zehn etwa gleich großen Gemüsebeeten hat sich mit geringen Veränderungen bis in die Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts erhalten. Der Mittelweg und die Querwege wurden von hochstämmigen Obstbäumen gesäumt, deren Kronen im Wechsel als Kessel- und als Kegelkrone geschnitten waren. Diese aufwändigen Schnittformen sind heute kaum noch bekannt, waren aber in den Gärten des ausgehenden 18. Jahrhunderts weit verbreitet. Die Früchte, die an diesen Baumkronen reiften, bestachen durch ihre hervorragende Qualität und wurden deshalb an den herrschaftlichen Höfen als Tafelobst gereicht. Im Laufe des 20. Jahrhunderts verlor der Nutzpflanzenanbau zunehmend an Bedeutung und wurde 1969 schließlich ganz aufgegeben. Nach der Fällung der Obstbäume und

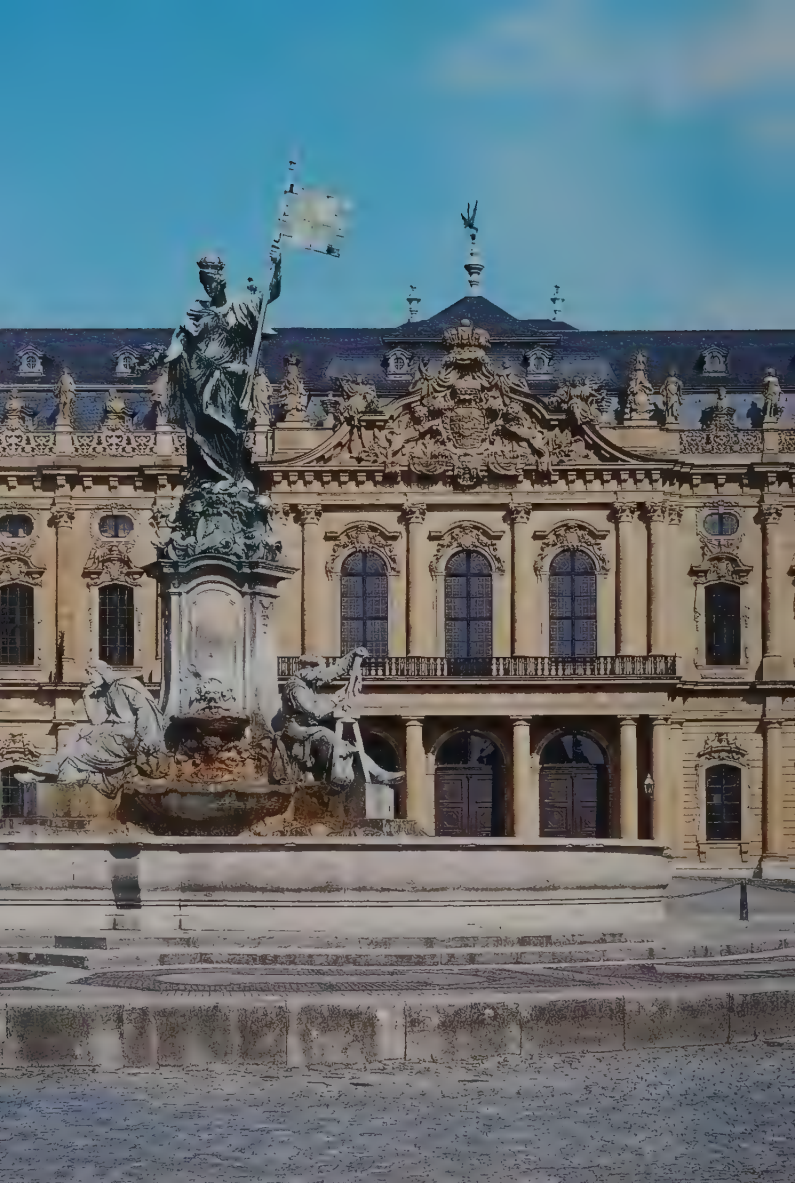
Gartnerei
Areal des
späteren
Küchen-
gartens
Südgarten
Orangerie
St. Afra
Kloster
Landschaftliche Gartenpartie

Die Orangerie mit dem davor liegenden Küchengarten

Abb. rechts: Ausschnitt des Urkatasters mit dem südlichen Teil des Hofgartens, 1837

der anschließenden Einebnung der alten Gemüsebeete und Wege entstand eine einfache Rasenfläche mit umlaufendem Randweg und eine Lindenreihe entlang der Mauer zum benachbarten Kilianeum. Vor der Terrassenmauer der Orangerie und der westlichen Einfassungsmauer wurde ein Pflanzstreifen mit Stauden und Gehölzen angelegt, in den vereinzelt Bänke eingerückt waren. 1997 entschloss sich die Bayerische Schlösserverwaltung, den Küchengarten in Anlehnung an die ehemals vorhandene Wege- und Beetstruktur wieder neu anzulegen und mit historischen und neuen Obst- und Gemüsesorten zu bepflanzen. Die Wiedereinrichtung des Küchengartens wurde in drei Bauabschnitten von Oktober 1998 bis September 2001 realisiert. Über 120 hochstämmige Obstbäume und knapp 60 Beerensträucher wurden neu gepflanzt. Die Kronen der Obstbäume sollen in den kommenden Jahren wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Kessel- und Kegelkronen geschnitten werden, sodass die Besucher des Würzburger Hofgartens in einigen Jahren hier wieder die gärtnerische Handwerkskunst des Formobstschnitts bewundern können.

Gärtnerei
Küchen-
garten
Orangerie
Südgarten
St. Afra
Kloster
Landschaftliche Gartenpartie



Residenzplatz und Fassaden der Westseite

Der weite Residenzplatz, heute leider zum Parkplatz degradiert, schuf die städtebauliche Bühne, auf der die gewaltige Baumasse der Residenz von der Altstadt abgerückt und als vielansichtiges architektonisches Ereignis in Szene gesetzt wurde. Geschickt sind die gegebenen Voraussetzungen in die Gestaltung einbezogen: Der um 1700, noch vor dem Bau der Residenz, nach Entwurf Joseph Greissings entstandene Rosenbachhof (im Giebel Ehewappen Rosenbach-Stadion) wurde als linker Flügelbau adaptiert und 1767 der Gesandtenbau gegenüber als dessen Fassadenkopie und Pendant von Bauamtmann Johann Philipp Geigel hinzugefügt. Geigel entwarf auch die anschließenden, bis 1774 vollendeten Arkaden und Hochsäulen, die den 190 m breiten Platz auf 115 m Tiefe bis an den zugeschütteten Graben der mittelalterlichen Stadtmauer ausdehnten. Die virtuosen Gitterfüllungen in den Arkaden schuf Georg Oegg, die klassizistischen Skulpturen sind (erneuerte) Arbeiten Johann Peter Wagners. Beim Überschreiten des Platzes, der nach innen leicht ansteigt, ziehen in der Schrägansicht zunächst die Fassaden der beiden mächtig aufragenden Seitenblöcke, der sogenannten Zwillingspaläste, die Blicke auf sich. Erst mit der Annäherung ans Zentrum und schließlich mit dem Eintritt in den Ehrenhof – und diese Grenze war ja ursprünglich durch das 1739 bis 1744 errichtete Ehrenhofgitter deutlich definiert (abgebrochen 1821) – öffnet sich die Baumasse U-förmig zu einem intimeren Platzraum, der auf die pompöse Hauptfassade des Mittelbaus zuläuft.
Das Fassadensystem, das bereits mit dem Baubeginn am Nordblock festgelegt war, ist viergeschossig, je ein Mezzanin folgt auf das deutlich höhere Erd- und Hauptgeschoss.

»... keine Residenz in ganz Deutschland ... so dieser gleichkomme«.

Lothar Franz von Schönborn

Der Mittelrisalit im Ehrenhof hinter dem Frankoniabrunnen von Ferdinand v. Miller, 1894

Jedoch sind die beiden unteren Geschosse durch die Bandrustika als gemeinsame Sockelzone charakterisiert, die bis zu einem durchlaufenden Gesims reicht und das Hauptgeschoss hoch hinaushebt. Den Abschluss über dem oberen Mezzanin bildet ein Konsolfries, der eine skulpturenbesetzte Attikabalustrade trägt. Die Höhe bis zur Oberkante der Balustrade misst rund 22 m. Die Stadtfronten beider Seitenblöcke werden von je zwei dreiachsigen Risaliten mit zweigeschossiger Pilastergliederung und Dreiecksgiebeln eingefasst. In der mittleren der sieben Rücklagenachsen sitzt jeweils die Hofeinfahrt, hervorgehoben durch flankierende Halbsäulen als Träger eines Balkons. Über dem Bogengitter der Durchfahrt (nördlich von Johann Michael Lintz 1728, südlich von Georg Oegg) befindet sich zwischen Puttenpaaren jeweils ein Wappenschild, das seit dem frühen 19. Jahrhundert die Initialen des Königs Max I. Joseph von Bayern aufweist. Über dem Balkon sitzt zwischen gedoppelten Pilastern ein Türfenster, dessen trophäengeschmückter Rundbogen von zwei Hermenatlanten getragen wird. Die übrigen Hauptgeschossfenster besitzen giebel- oder bogenförmige Verdachungen mit Kartuschen, die ursprünglich mit den Wappen Würzburger Domherren gefüllt waren (1803 abgeschlagen). Die Kartuschen werden am Nordblock allein vom Fürstenhut bekrönt, an den erst später unter Friedrich Carl von Schönborn erbauten Trakten zusätzlich von der Kaiserkrone, die jener Fürst als gleichzeitiger Bischof von Bamberg als Wappenzier führen durfte. Die Dreiecksgiebel der Seitenrisalite enthalten (erneuerte) Reliefs von Jacob van der Auwera, dem Vater Johann Wolfgangs, mit Allegorien der Gerechtigkeit und des Gemeinwohls (Nordblock) sowie der Eintracht und Frömmigkeit (Südblock). Unter letzterer ist im Erdgeschoss das Portal zur Hofkirche angeordnet, das ein Element der Asymmetrie und der Spannung in die Fassade bringt. Die Trophäen der Dachbalustrade sind Arbeiten des Claude Curé.

Die vier Binnenhöfe weisen eine einfachere Fassadengliederung auf, die sich auf die Rahmung der Fenster und geschosstrennende Gesimse beschränkt. Die inneren Tore besitzen Risalittafeln mit Pilastergliederung. Der Quertrakt zwischen den Höfen des Nordblocks zeigt noch die Rahmungen für hohe Rundbogenfenster aus der früheren Kirchenplanung. Der entsprechende Quertrakt im Südblock trägt einen Dachreiter mit den Glocken der Hofkirche.
Die Ehrenhoffassaden der Seitenblöcke werden durchgehend von Pilastern gegliedert. Sie bestehen ebenfalls aus sieben Rücklagenachsen zwischen zwei dreiachsigen Risaliten, die allerdings hier um eine ganze Fensterachse vorspringen. Die Risalite weisen zwar keine Giebel mehr auf, sind aber durch je vier vorgesetzte Säulen ausgezeichnet, die einen Fries und darüber einen breiten Balkon tragen. Hier verdeckt der vorgezogene Fries die Fenster des unteren Mezzanins nur, in den Rücklagen ersetzt er sie, dort ist der Aufriss nur mehr dreigeschossig. Dafür bekommt das Erdgeschoss dort hohe Bogenfenster; ursprünglich waren diese sieben Bögen sogar als offene Arkadengänge mit Balusterbrüstungen gedacht und wurden erst im Bauverlauf mit Fenstern geschlossen. In der Mittelachse befindet sich jeweils ein von Halbsäulen gerahmter Eingang mit kleinem Balkon darüber.
In der komplett mit Dreiviertelsäulen besetzten, neunachsigen Hauptfassade des Ehrenhofes sind dann die Würde- und Schmuckformen zu einem äußersten Crescendo gesteigert. Dem dreiachsigen Mittelrisalit mit den drei großen Einfahrtstoren ins Vestibül ist ein mächtiger, sechssäuliger Portikus mit breitem Balkon vorgelagert. Die drei hohen Bogenfenster im Hauptgeschoss, die zum Weißen Saal gehören, reichen bis ins obere Mezzanin. Auf der hier reicher gestalteten Dachbalustrade stehen (erneuerte) Götterfiguren und Imperatorenbüsten. Zweifellos geht die Reduktion auf nur zwei Geschosse am Mittelpavillon auf französischen Einfluss zurück. Die Front wird dadurch zwar – gemessen

an menschlichen Proportionen – monumentaler, wirkt aber im Ganzen des Fassadenzusammenhangs optisch eher niedriger. Der Baukomplex sinkt in der Mitte ein, obwohl ein riesiger, dekorativ geschwungener Prunkgiebel den Mittelrisalit übersteigt. Dieser große Schaugiebel ist eine für Lucas von Hildebrandt charakteristische Erfindung: Zwei Löwen halten das Wappen des Bauherrn Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn, bekrönt vom Fürstenhut, aber noch überfangen von der Kaiserkrone.

Besonders wichtig für den Gesamteindruck der Fassaden ist die schiefergedeckte Dachlandschaft mit den abgesetzten Mansarddächern der Eckpavillons und dem mehrfach geschweiften Dach hinter dem Mittelrisalit. Die Fassaden aus grüngelbem Sandstein waren ursprünglich keineswegs steinsichtig, sondern »in der natirlichen steinfarb« gestrichen: Die Architekturglieder standen silbergrau auf ockergelbem Fond, die Skulpturen auf der Attika und dem Ehrenhofgitter waren weiß gefasst, ihre Attribute vergoldet.

Zwei triumphbogenartige Gittertore schließen an die Stadtfront der Residenz an: links das Rennweg-Tor, rechts das Tor am Gesandtenbau. In den seitlichen Aufsätzen des ab 1751 von Hofschlosser Georg Oegg geschmiedeten Rennweg-Tors sind noch die Initialen des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754) zu sehen, wäh-

Die Westfassade der Residenz hat eine Gesamtbreite von 168 m

rend der erst 1767 vollendete mittlere Aufsatz die Initialen von dessen Nachfolger Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779) trägt. Da Seinsheim gleichzeitig auch Fürstbischof von Bamberg war, bildet den Abschluss die zu seinem Wappen gehörende Kaiserkrone (einen Torflügel besaß dieses Tor nie, die für den Fußgängerverkehr herausgenommenen unteren Seitengitter sind als Beispiele fränkischer Schmiedekunst im Bayerischen Nationalmuseum in München ausgestellt.). Die Seitenteile des Hofgartentors am Gesandtenbau fertigte Georg Oegg schon 1748/49, sie zeigen das Wappen des Fürstbischofs Anselm Franz von Ingelheim (reg. 1746–1749). Erst 1774 angebracht wurde dann der 1769 von Georgs Sohn und Nachfolger Anton Oegg geschaffene Mittelteil. Den Aufsatz gestaltete er noch in Rokoko-Formen als etwas schmälere Kopie des Rennweg-Tors, die Torflügel hingegen bereits rein klassizistisch. Der mittig vor dem Ehrenhof stehende, dreipassförmige Frankoniabrunnen war anlässlich des 70. Geburtstags des in der Residenz geborenen Prinzregenten Luitpold von Bayern (reg. 1886–1912) als »Liebesdenkmal des ganzen fränkischen Volkes« geplant worden. Drei Jahre später, am 3. Juni 1894, konnte der so Geehrte den Brunnen feierlich enthüllten. Die Bronzefiguren der zentralen Allegorie Frankens und der zu ihren Füßen sitzenden fränkischen Künst-

ler Walther von der Vogelweide, Matthias Grünewald und Tilman Riemenschneider entstanden in der Münchner Erzgießerei des jüngeren Ferdinand von Miller.

SEITENFASSADEN UND GARTENFRONT

Die seitlichen, 92,7 m breiten Fassaden der Residenz übernehmen im Aufriss über alle 21 Fensterachsen die viergeschossige Gliederung der stadtseitigen Flügel. Die flankierenden dreiachsigen Risalite sind nur durch ihre Pilastergliederung und abgesetzte Mansarddächer ausgezeichnet. Den optischen Eindruck prägen die jeweils mittig vorspringenden, fünfachsigen Halbovale, die noch auf die Planung des Maximilian von Welsch zurückgehen und durch Doppelpilaster und eindrucksvolle Dachhauben besonders hervorgehoben werden.
Auch die 169 m breite Gartenfront ist, bis auf den Mittelpavillon, durchgehend viergeschossig. Seitlich wird sie eingerahmt durch schwach vortretende Risalite zu je fünf Achsen mit vorgestelltem dreiachsigem Säulenportikus als Träger eines Balkons. Die segmentbogigen Fenstergiebel des Hauptgeschosses werden von plastischem Trophäenschmuck bekrönt. Die abschließenden Dreiecksgiebel zieren Reliefs als Allegorien des Friedens und des Krieges. Den Höhepunkt der Gartenfront – und hier wird der entschiedene Einfluss des Wiener Architekten Lucas von Hildebrandt am deutlichsten – ist der fünfachsige Mittelpavillon, der mit drei Seiten eines Achtecks vorspringt und den Gartensaal und Kaisersaal enthält. Er überragt die Trauflinie um ein weiteres Geschoss und trägt den reichsten plastischen Schmuck. Im Erdgeschoss reichen die hohen Fensterbögen des Gartensaals hinauf bis ins erste Mezzanin, davor wieder Säulenstellungen als Träger eines großen Balkons vor dem Kaisersaal. Dessen hohe Bogenfenster sitzen zwischen Halbsäulen; die Fensterverdachungen in Höhe des oberen Mezzanins sind mit Trophäen, Vasen und Putten bestückt. Das Attikageschoss mit den Obergadenfenstern

Die östliche Gartenfront der Residenz

des Kaisersaals zeigt die typisch Hildebrandtischen Hermenpilaster als Gliederung. Darüber erhebt sich der gekurvte Giebel, in dessen Füllung Löwen ursprünglich das Wappen Friedrich Carls von Schönborn hielten. An dessen Stelle wurden im frühen 19. Jahrhundert die Initialen des Königs Max I. Joseph von Bayern eingesetzt. – Die je elf Achsen der viergeschossigen Fassadenrücklagen zeigen im Hauptgeschoss segmentbogige Fensterverdachungen mit ornamentalem Schmuck als Füllung. Als Überleitung zum Mittelpavillon sind die beiden seitlich anschließenden Achsen durch gedoppelte Pilaster abgetrennt und reicher geschmückt. Die Bauplastik wurde in der Hauptsache von Johann Wolfgang van der Auwera ausgeführt, wobei auch Claude Curé und andere Bildhauer des Residenzbaus mit beteiligt waren. Von entscheidender Bedeutung für die Fernwirkung der Fassade sind wieder die Mansarddächer der Pavillons, insbesondere das geschweifte Dach des Kaisersaalpavillons.
Ganz rechts an der Gartenfront schließt das nördliche Gartentor (Greiffenclau-Tor) den Hofgarten zum Rennweg hin ab. Die Gitter dieses Tores fertigte Georg Oegg 1751/52 in überschäumenden Rokokoformen an. Im Mittelaufsatz erscheint groß das Wappen des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754), darunter ein Kopf als Selbstporträt des Kunstschmieds.

Säle im Mittelbau

1 VESTIBÜL

Das Vestibül verdankt seine außerordentliche Weite dem Wunsch des ersten Bauherrn, Johann Philipp Franz von Schönborn, nach drei großen Einfahrtstoren. Die Wölbung, die sich wegen des darüber befindlichen Weißen Saals nicht höher entfalten kann, ist in einer bemerkenswerten technischen Leistung beängstigend flach über den Raum gespannt. Durch die Weite der stützenlosen Halle konnten hier sogar mehrspännige Karossen einfahren und wenden. Seitlich gliedern je vier massive Pfeiler einen um drei Stufen erhöhten Gang, beziehungsweise den Beginn des Treppenhauses aus. Die mittlere Querachse war ursprünglich nur von Doppelsäulen flankiert, die jedoch 1964/65 aus statischen Gründen in stabilere Pfeiler umgewandelt werden mussten. Vom Raumschmuck stammen nur die zwölf Atlanten, die Johann Wolfgang van der Auwera 1749 aus den Bossen herausschlug, aus der ersten Ausstattungszeit. Die klassizistischen Stuckaturen schuf Ludovico Bossi 1765/66, die illusionistische Grisaillemalerei im Deckenspiegel und den Blick in eine Kuppel mit den Taten des Herkules der Maler Franz Anton Ermeltraut. Die beiden Marmorstatuen in den Nischen der Südwand, Minerva und Bellona, sind Werke des Johann Peter Wagner von 1779. In den Einfahrtstoren waren ursprünglich Oberlichtgitter Georg Oeggs von 1749/50 eingesetzt, nach 1821 wurden die Torflügel nach Entwürfen Leo von Klenzes erneuert.

Blick vom Vestibül ins Treppenhaus (Zustand vor der Verstärkung der Doppelsäulen 1964/65)

Gartenssal mit Deckenfresko von Johann Zick, 1750

2 GARTENSAAL (SALA TERRENA)

Der Gartensaal springt mit drei Seiten seines achteckigen Grundrisses aus der Gartenfront vor, ursprünglich sollte er sich sogar mit Gittertüren statt Fenstern zum Garten hin öffnen. Wegen des darüber liegenden Kaisersaals ist er nicht höher als das Vestibül. Dass dennoch ein Raumeindruck von anmutiger Leichtigkeit entsteht, liegt an der geistvollen struktiven Gliederung Balthasar Neumanns. Zwölf von den Wänden abgerückte Säulen, im Rechteck angeordnet, aber ohne Besetzung der Ecken, tragen ein ovales Mittelgewölbe, umgeben von einem Umgang aus gewölbten rechteckigen Jochen und dreieckigen Zwickelfeldern. Den Säulen, verschiedenfarbigen Marmormonolithen, stehen an den Wänden Pilaster aus Stuckmarmor

gegenüber. Beachtenswert ist die bewusste Farbverteilung und -komposition der gelblich-weißen, rötlichen und bläulichen Marmorsäulen und Stuckpilaster mit kontrastierenden Kapitellen. Über den Gebälkstücken darüber steigen die Gewölbefüße leicht wie Fontänen auf. Das Ergebnis ist, dass das Mittelgewölbe wie ein Baldachin selbstständig im Raum steht.

Die anmutigen Stuckaturen Antonio Bossis von 1749 stehen lichtblau auf weißem Fond und versenden funkelnde Lichtblitze aus eingesetzten Spiegelstückchen. Das Deckengemälde führte Johann Zick aus Lachen bei Memmingen 1750 aus. Er öffnet die niedrige Wölbung zwar zu einem Ausblick in den Himmel, doch die dunklen, erdbraunen Töne bringen eine gewisse Schwere in den Raum. Dargestellt sind ein »Göttermahl mit der Vertreibung des Saturn aus dem Olymp« sowie die »Rast der Diana«. Inzwischen wurde enträtselt (Büttner 2008), weshalb der finstere Zyklop mit dem Stirnauge als Gast mit an der Göttertafel sitzt: Mit von den Zyklopen beschafften Waffen war es Jupiter nämlich gelungen, seinen Vater Saturn aus dem Olymp zu vertreiben. Der entmachtete Saturn (rechts mit Flügeln und Sense) floh übers Meer nach Latium, dem er als König ein Goldenes Zeitalter bescherte. In den Umgangswölbungen repräsentieren zwölf Puttenszenen je vier Elemente, Jahres- und Tageszeiten. Die beiden lebensgroßen, hoch aufgesockelten dreifigurigen Stuckskulpturen sind letzte, bisher ungedeutete Arbeiten Antonio Bossis von 1761.

Rast der Diana, Detail aus dem Deckenfresko von Johann Zick im Gartensaal

3. TREPPENHAUS

Treppenhaus, Blick vom Umkehrpodest

Architektur und Malerei machen das Treppenhaus zu einer der großartigsten Raumschöpfungen, die je im Profanbau gelangen. Ursprünglich sollten auf Wunsch des ersten Bauherrn gleich zwei verhältnismäßig kleine und konservativ hufeisenförmig geführte Treppen beiderseits des Vestibüls entstehen. Diese vergrößerten sich im Planungsprozess zu dreiläufigen Anlagen mit Umkehrpodesten, schon ähnlich der ausgeführten Treppe. Von seiner Parisreise 1723 schrieb Balthasar Neumann schließlich nach Hause, Germain Boffrand sei der Meinung, dass »nur eine haubtstieg in hineinfahren auf der linckhen handt« sein sollte, »mit einen großen gang umb und umb«, wie es auch Robert de Cotte in einem seiner Risse vorgeschlagen habe. Danach vergrößerte Neumann das verbliebene Treppenhaus nochmals zu einer monumentalen fünfschiffigen Anlage, die bis zum hinteren Nordhof reicht. Darüber hinaus eliminierte er im Obergeschoss den Stützenkranz und die Umgangsgewölbe und überspannte den 19,0 x 32,6 m großen Raum in einer technischen Glanzleistung mit einem einzigen freitragenden Muldengewölbe. 1737 war Baubeginn, 1738 das Dach aufgesetzt und 1743 das Gewölbe geschlossen. Nach einer Anekdote, die Balthasar Neumanns Sohn über Lucas von Hildebrandt, den Rivalen seines Vaters, berichtete, wollte sich der große Wiener Architekt unter dem Gewölbe »auf eigene Kosten hängen lassen«, wenn es hielte, während Balthasar Neumann sich erbot, als Gegenbeweis eine Batterie Kanonen darunter abfeuern zu lassen. Die Wölbung hat jedenfalls gehalten und sogar die Bombennacht von 1945 überdauert.

Ursprünglich waren die Schachtwände noch nicht ab dem Wendepodest geschlossen, sondern öffneten sich in Bögen zum Umgang im Erdgeschoss. Die Treppe selbst war als lichtdurchschienenes dreischiffiges Gerüst in die riesige fünfschiffige Raumhülle eingestellt; ein kompliziertes,

lebhaft bewegtes Theater von steigenden und sinkenden Läufen, von gestuften Podesten und Umgängen, das sich beim Aufsteigen in ständigem Gestaltwandel entwickelt und von jedem Standpunkt aus anders darbietet. Dies wäre noch gesteigert worden durch eine Balustrade in bewegten Formen, wie sie als Schmiedewerk von Georg Oegg oder als durchbrochene, aus Rocailles gebildete Steinbrüstung von Ferdinand Tietz vorgeschlagen worden waren. Doch nichts davon wurde verwirklicht, noch zehn Jahre nach der Einwölbung sah Tiepolo den Raum ohne endgültige Balustraden und Wandstuck.

Es war vermutlich die kühne Idee Giovanni Battista Tiepolos, die gewaltige Gewölbefläche nicht, wie früher geplant, in mehrere kleinere Freskenfelder aufzuteilen, sondern mit einem einzigen zusammenhängenden Gemälde zu füllen, das unmittelbar über dem Hauptgesims beginnt. Mit seinem 1752/53 entstandenen Fresko, größer als alle bis dahin gemalten, schuf er die kongeniale Dekoration für die Architektur Balthasar Neumanns. Wir wissen nicht, ob Tiepolo hier – wie im Kaisersaal – ein bestimmtes Bildprogramm vorgegeben war. Als Generalthema lässt sich »der Aufgang der Sonne über der Welt« benennen, verkörpert durch den Lichtgott Apollo und die Allegorien der vier Erdteile. Der wichtigste ikonografische Gedanke, der sich jedoch in Form eines Bildnismedaillons bescheiden in die Gesamtkomposition einreiht, ist die Verherrlichung des Auftraggebers, Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754) als Schirmherr der Künste und Landessonne.

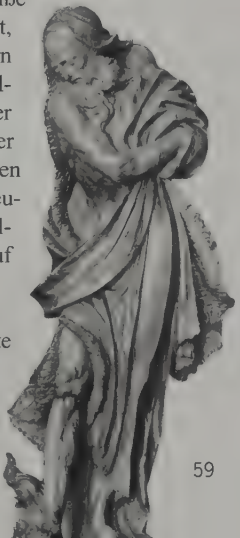
Zwei Skulpturen auf der Treppenbalustrade: der Frühling ...

Tiepolos ebenso einfache wie wirkungsvolle Grundidee für die Komposition war, direkt über dem Hauptgesims rundum einen friesartigen Streifen mit den figurenreichen Erdteilallegorien, je eine pro Seite, anzuordnen, über denen sich der weite Ausblick in einen von antiken Göttern bevölkerten Wolkenhimmel bietet. Das Riesengemälde ist von keinem Stand-

ort aus mit einem Blick erfassbar, aber seine Komposition ist dezidiert auf verschiedene Standorte hin ausgerichtet; es entwickelt sich für den aufsteigenden Betrachter schrittweise. Den Mittellauf bis zum ersten Zwischenpodest emporschreitend, kommt zunächst nur die nördliche Schmalseite mit der Allegorie Amerikas und die nördliche Himmelshälfte ins Blickfeld. Zuoberst erscheint vor der Strahlengloriole der aufgehenden Sonne Apollo, dessen Sonnenwagen darunter und dessen Rösser rechts aus den Wolken herbeigeführt werden, um die Reise des Tages zu beginnen. Auf den übereinander geschichteten Wolken, die einen enormen Höhenzug entfalten, sitzen links unterhalb Apollos die vier durch Götter verkörperten Jahreszeiten, darunter, auf der dunklen Wolke, Mars und Venus vor dem Viertelkreisbogen mit den die Monate verkörpernden Tierkreiszeichen.

Die dunkle Wolke über der Amerikaszene wirft auf deren rechte Hälfte einen Schatten, der auch noch die beiden plastischen Stuckgiganten erfasst, die das Eckfeld rahmen. Als Personifikation Amerikas erscheint eine prächtige Frauengestalt mit Federkrone und Bogen, die auf einem kolossalen Alligator reitet. Ein Page kredenzt ihr heiße Schokolade, während sie auf eine Standarte verweist, die vielleicht den Greif aus dem Wappen des Bauherrn Greiffenclau zeigt. Entsprechend der barocken Vorstellungswelt wird Amerika als Kontinent geschildert, der reich an Wildbret, Früchten und anderen Schätzen der Natur, aber noch unzivilisiert ist. Die abgeschlagenen Köpfe unter dem Maul des Alligators und die Lagerfeuerszene rechts, an die sich ein Europäer mit Schnabelschuhen heranschleicht, könnten sogar als Hinweis auf Kannibalismus zu verstehen sein.

Mit dem Erreichen des Wendepodests wendet sich auch der Blick des Besuchers der südlichen Schmalseite des Freskos zu. Den kompositionellen Schwerpunkt stellt hier, über der Allegorie Europas, die Verherrlichung des Auftraggebers Carl Philipp von Greiffen-



... und der Winter, von Johann Peter Wagner, 1771–1776

Vorhergehende Doppelseite: Erdteil Amerika, Ausschnitt aus dem Deckenfresko des Treppenhauses von G. B. Tiepolo, 1753

clau dar, dessen als Bild im Bild gemaltes Porträt von den Genien des Ruhmes und der Tugend in den Götterhimmel emporgehoben wird. Das ovale Bildnis des Fürstbischofs wird hinterfangen von seinem hermelinbesetzten Mantel und bekrönt vom Fürstenhut, an den Rahmen klammert sich unten ein Greif, sein Wappentier. Auf den Wolkenbänken dahinter lagern Jupiter mit Ganymed, Saturn, Vulkan und Diana, darüber schwebt der Götterbote Merkur, der auf den Sonnengott Apollo in der anderen Bildhälfte hinweist. Die Allegorie des Erdteils Europa spielt verständlicherweise stark auf den Würzburger Hof an, durch den ganz Europa als hochstehende Zivilisation und Hort der Künste repräsentiert wird. Schon die Architekturstaffage im Hintergrund stellt links das Dach des Nordovals der Residenz dar, die eingerüsteten Bauteile daneben können generell für den Baueifer der Fürstbischöfe stehen. Auf einem Podest direkt unterhalb des purpurroten Fürstenmantels thront die Allegorie Europas, ihre Rechte mit dem Zepter auf die Hörner eines rosengeschmückten Stiers gestützt. Durch den Globus zu ihren Füßen wird Europa als Herrscherin der Welt charakterisiert, durch die Allegorie der Malerei links daneben, die überrascht dem Porträt Greiffenclaus nachblickt, das ihr unter dem Pinsel entführt wurde, und durch die Musiker rechts des Throns als Förderin der Künste. Die Pagen mit Krummstab, Kreuz und Mitra stehen für das Bistum Würzburg, aber auch für Europa als Zentrum der christlichen Religion. Unterhalb der Musiker beschnuppert ein Hund den direkt auf dem Gesims lagernden, treffend porträtierten Architekten Balthasar Neumann. Als Oberst der fränkischen Kreisartillerie sitzt er zu Recht auf einem Kanonenrohr, doch trägt er hier die malerische Uniform eines einfachen Heiducken. Neumann steht hier auch für die Kunstgattung der Architektur insgesamt, so wie der Mann in dem bräunlich-weißen Mantel mit den Attributen der Bildhauerei, der vielleicht Antonio Bossi darstellt, die Kunst der Plastik repräsentiert.

Indem Tiepolo reale Porträts einfügte, die heute gar nicht mehr alle identifizierbar sind, reicherte er die eigentlich unpersönliche und zeitlose Allegorie mit interessanten zeitgeschichtlichen Dokumenten an. So stellt der Page im blauem Wams links neben der Allegorie der Malerei ziemlich sicher Lorenzo Tiepolo dar, den jüngeren Sohn Giovanni Battistas, und der Gardist mit dem Pferd daneben Ignaz Michael Neumann, den 20-jährigen Sohn des Architekten. Ein Porträt des Malers Giovanni Battista Tiepolos selbst mit rotbrauner Kappe und weißem Halstuch findet sich zwischen den beiden Stuckgiganten in der linken Ecke. Neben ihm abgebildet sind seine beiden vielleicht engsten Mitarbeiter, rechts sein älterer Sohn Giovanni Domenico als Kavalier mit gepuderter Perücke und links der jahrzehntelang in der Residenz beschäftigte Wiener Maler und Vergolder Franz Ignaz Roth.

Nächste Doppelseite: Erdteil Europa, Ausschnitt aus dem Deckenfresko des Treppenhauses von G. B. Tiepolo, 1753

Die Allegorien der Erdteile Afrika und Asien, die in wesentlich längeren Friesen über den beiden Langseiten des Raumes dargestellt sind, sind erst vom jeweils gegenüberliegenden Umgang im Obergeschoss aus komplett überschaubar. Über der Ostwand erscheint die Fürstin Afrika auf einem Dromedar. Ein kniender Diener mit Sonnenschirm spendet ihr Weihrauch, davor Stoßzähne, Tücher und eine Vase. Als topografischer Hinweis dient rechts der Flussgott Nil, begleitet von einem Pelikan. In der Bildmitte über dem Cäsarenmedaillon bietet ein Afrikaner europäischen Händlern Schmuckstücke an, links davon sind weitere Händler und Arbeiter mit dem Umschlag von Waren in Ballen und Fässern beschäftigt. Insgesamt wird Afrika als Kontinent reicher Schätze und blühender Handelsbeziehungen geschildert. Im Vordergrund gibt Tiepolo noch eine anekdotische Tierszene wieder: Ein Affe ist wohl gerade von einem davonstürmenden Strauß abgeworfen worden.

Die Allegorie »Asien« auf der westlichen (Ehrenhof-) Seite wird beherrscht von der auf einem Elefanten thronenden Asia, die, ebenso wie die Afrika gegenüber, mit ihrer Ge-

bärde auf das Bildnismedaillon des Bauherrn und damit auf dessen weltweiten Ruhm hinweist. Umgeben ist Asia von fahnenschwingendem Kriegsvolk, sich auf die Knie werfenden Untertanen oder sich nackt auf dem Boden windenden, um Gnade bettelnden Gefangenen. Links schleicht eine Raubkatze auf eine Gruppe Männer vor einer Bretterhütte zu, rechts erscheint der Berg Golgatha mit Kreuzen und Pilgern, davor die gestürzte Statue der Diana von Ephesus, ganz rechts eine Menschengruppe vor einem Obelisken. Direkt auf dem Gesims scheint ein großer Steinblock mit dem armenischen Alphabet zu liegen, daneben ein kleinerer mit der Signatur des Künstlers: BATTA. TIEPOLO F. 1753. Der Kontinent Asien wird hier als Ort einer entwickelten, aber kriegerischen Zivilisation gezeigt, gleichzeitig als Ursprungsort der christlichen Religion und der Schrift, der auch erste Werke der Architektur und Plastik hervorgebracht hat.

Mit seinem 1753 vollendeten Meisterwerk hat Tiepolo die von Neumann intendierte Raumwirkung des Treppenhauses zu einem neuen Höhepunkt geführt. Der Aufstieg aus dem dämmrigen Stützenwald des Erdgeschosses in die

Ausschnitt aus der Erdteildarstellung Asien im Deckenfresko des Treppenhauses von G. B. Tiepolo, 1753

strahlende Helligkeit und saalartige Weite des stützenlosen Obergeschosses verbindet sich jetzt mit dem wachsenden Einblick in das geschäftige Treiben exotischer Welten und dem Schwindel erregenden Ausblick in einen scheinbar grenzenlosen Götterhimmel.

Erst ein Jahrzehnt nach Tiepolos Abreise wurde 1764/65 Ludovico Bossi mit der Dekoration der Wände im Obergeschoss beauftragt, und zwar bewusst im damals modernsten Stil »à la grecque«, einer Vorstufe des Klassizismus. Er übernahm die vermutlich schon von Neumann vorgegebene Pilasterordnung, stuckierte sie mit klassizistischen Basen und Kapitellen und gab auch dem Gebälk ein reiches Profil im Stil der Zeit. An beiden Längswänden setzte er die Mezzaninfenster hinzu und füllte den so hinzugewonnenen Raum mit Trophäenschmuck und spielenden Putten, die eine interessante Schattenfassung aufweisen. Auf der Südwand zum Weißen Saal umspielen Putten vier Büsten als Jahreszeitenallegorien, auf der Nordwand vier Medaillons mit antikisierenden Köpfen, in den Mittelachsen Fama beziehungsweise Chronos mit heute leeren Kartuschen, die vermutlich Wappen und Initialen

des Auftraggebers, Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779), aufnehmen sollten. Bis 1771/72 waren auch die ursprünglich offenen Bögen der Wände des Treppenschachts geschlossen worden, und 1774 lieferte Materno Bossi, ein Bruder Ludovicos, noch einen gewaltigen Kronleuchter aus vergoldetem Stuck (1945 zerstört). Die allegorischen und mythologischen Figuren auf den ab 1767 angefertigten klassizistischen Balustraden schuf Johann Peter Wagner 1771 bis 1776: Den mittleren Treppenlauf begleiten die vier Jahreszeiten, den östlichen Apollo und Paris als Vertreter der Musik, den westlichen Meleager und Atalante aus dem Bereich der Jagd. Die Figuren auf der Balustrade im Obergeschoss haben teilweise Plinten, die in der Größe nicht zu ihren Standflächen passen, was auf Planänderungen oder Umstellungen hinweist. Eine überzeugende inhaltliche Deutung der im Einzelnen sehr reizvoll gestalteten Allegorien steht noch aus. Erst 1776, mit den letzten Skulpturen Wagners, die schon Meisterwerke einer anderen Zeit sind, war das Treppenhaus 33 Jahre nach seiner Einwölbung, 23 Jahre nach der Fertigstellung des Freskos, tatsächlich vollendet.

4 WEISSER SAAL

Eingebunden in die Abfolge der großen Säle im Mittelbau kommt dem Weißen Saal eine mehrfach vermittelnde Funktion zu. Seine bewusst reduzierte Farbgebung soll die Wirkung der Farbenpracht im folgenden Kaisersaal steigern. Als zentraler Gelenkraum leitet er die von Norden aus dem Treppenhaus eintretenden Besucher nach Osten in den Kaisersaal weiter, ehemals auch nach Süden in die zweite Bischofswohnung, und nach Westen bietet er die Aussicht über den Ehrenhof und die von Balthasar Neumann als Sichtachse neu angelegte Hofstraße zum Dom mit der angegliederten Schönbornkapelle. Die Dekoration dieses 1744/45 unter Fürstbischof Friedrich Carl von

Weißer Saal mit Stuck von A. Bossi, 1744/45

Schönborn ausgestatteten Saales ist das vielleicht eindrucksvollste Werk des ornamentalen Genies Antonio Bossi. Wegen erwarteter Besuche vom Bauherrn zur Eile gedrängt, füllte er mit seinen Helfern in nur vier Monaten den Raum mit Stuckzierraten von überwältigender Erfindungskraft und Frische, die weiß auf lichtgrauem Fond stehen. Wie es Bossi mit der eigentlich kleinteiligen Dekorationsform der Rocaille hier gelang, die riesigen Flächen des Saales und der erstaunlich hoch ansteigenden Wölbung zu bewältigen, ist eine nahezu singuläre Leistung. Seine außerordentlich plastischen Rocailles sind von geradezu wilder, flammender Bewegtheit, sie zucken über den Wölbungsgrund und versprühen im Raum.

Als Hinweis auf die Bestimmung dieses Salle des gardes (Gardesaals) sind kriegerische Trophäen sowie die Figuren des Mars und der Bellona in den Stuck eingefügt, außerdem die Hoheitszeichen des Fürstbistums. Die beiden äußeren der drei in den Kaisersaal führenden Türen wurden erst 1752 eingebrochen, deshalb finden sich darüber im Stuck auch Greifen mit Lilienzepterrädern aus dem Wap-

pen des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754). An der Nordwand ist der ursprüngliche graue Marmorkamin mit Schönbornwappen erhalten, sein Pendant gegenüber wurde 1769 durch einen klassizistischen Ofen ersetzt, den Anton Oegg nach einem Modell des Hofschreiners Franz Benedikt Schlecht anfertigte. Die skulpturale Zier des Ofens, einen Adler und vier Jahreszeiten-Putti aus Terrakotta mit Schlagmetallfassung, schuf Materno Bossi, der auch die neue Nische ausstuckierte.

Gemälde: Bildnisse der Fürstbischöfe Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746; 2 Porträts) und Anselm Franz von Ingelheim (reg. 1746–1749), alle 3 deutsch, um 1740/50, sowie Bildnis des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1754–1779) von Franz Lippold, 1755/56.

Einrichtung: 2 Konsoltische mit Schönbornwappen und 2 weitere, alle geschnitzt und dunkelbraun gebeizt, Würzburg, um 1745 (Werkstatt Georg Adam Guthmann) ■ 2 Vasen, japanisch, 18. Jahrhundert ■ 2 Alabastervasen, italienisch, um 1710 ■ 57 Wandleuchter mit Blechblättern (49 dreiarmig, 8 fünfarmig), mit Goldlack gefasst, Würzburg, um 1770 ■ 5 Kristallkronleuchter, Wien, um 1750.

3 KAISERSAAL

Der Würzburger Kaisersaal – diese Bezeichnung wurde schon 1754 verwendet – ist einer der letzten in einer langen Reihe von Sälen dieses Namens und dem künstlerischen Rang nach wahrscheinlich der bedeutendste. Kaisersäle sind ein charakteristischer Bestandteil vieler kurfürstlicher und geistlicher Barockschlösser in den katholischen Teilen Deutschlands. Dieser seit der Gegenreformation am Anfang des 17. Jahrhunderts weiterentwickelte Raumtypus zeichnet sich meist durch Porträtreihen von Kaisern und die Verherrlichung der Reichsidee oder der weisen

Blick in die Südhälfte des Kaisersaals

und segensreichen Regierung aus. Der Würzburger Kaisersaal feiert indessen nicht explizit das regierende Kaiserhaus der Habsburger, sondern verweist mit der Darstellung zweier schon damals rund 600 Jahre zurückliegender Ereignisse auf die uralte Zugehörigkeit des selbstständig regierten Bistums beziehungsweise Herzogtums Würzburg zum Reich und die sich aus diesem Treueverhältnis ergebenden wechselseitigen Vorteile.

Ausgestattet wurde der Kaisersaal, der schon 1742 fertig gewölbt war, erst unter Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754). Die Dekoration dieses singulären Raumkunstwerks ist das Werk dreier kongenialer Künstler: des Architekten Balthasar Neumann, des Stuckateurs Antonio Bossi und des Freskomalers Giovanni Battista Tiepolo.

Für den vom Weißen Saal her Eintretenden bietet sich der Grundriss des Kaisersaals als quer gestrecktes Achteck von 25,90 x 16,40 m dar. An den Wänden tragen 20 Dreiviertelsäulen aus Stuckmarmor mit vergoldeten Komposit-Kapitellen das den ganzen Raum in halber Höhe umziehende große Gebälk. Darüber setzt, vom Achteck ins Oval

übergehend, eine gestelzte Muldenwölbung an, deren abgeflachter Scheitel eine Höhe von 15,70 m erreicht. Drei in großen Bogenfenstern sich öffnende Seiten des Saales entsprechen außen dem aus der Ostfassade vorspringenden Mittelpavillon. Die inneren Schrägwände weisen Marmorkamine unter Spiegeln und Bischofsporträts auf, die innere Längswand enthält die teilweise verspiegelten Verbindungstüren zum Weißen Saal. An den Schmalseiten befinden sich neben den Türen zu den Kaiserzimmern je zwei Bogennischen mit lebensgroßen Götterstatuen aus Stuck von Antonio Bossi: Neptun, Juno, Flora und Apollo versinnbildlichen die vier Elemente. Vor dem Gebälk der Längsseiten sind mittig die vergoldeten Stuckwappen der auch in den Kaminporträts von Franz Lippold dargestellten Bauherrn Friedrich Carl von Schönborn und Carl Philipp von Greiffenclau angebracht.

Hochzeit Kaiser Friedrichs I. Barbarossa mit Beatrix von Burgund, Fresko im Kaisersaal von G. B. Tiepolo, 1751/52

Die Wirkung der Wölbung wird beherrscht von zehn großen Stichkappen, die sehr weit einschneiden und zehn große Oberlichtfenster, drei davon Blendfenster, enthalten. Zwischen den Stichkappen der Schrägseiten spannt sich, in ganzer Breite der Schmalseiten, je eine trapezförmige Gewölbewange. Hier bot sich, neben dem Bereich im abgeflachten Gewölbescheitel, Platz für zwei weitere Freskenfelder. Vier große Wiener Kristallkronleuchter beleuchteten den Saal festlich.

Nächste Doppelseite: Die Belehnung des Würzburger Bischofs Herold mit dem Herzogtum Franken durch Kaiser Friedrich Barbarossa auf dem Reichstag zu Würzburg 1168, Fresko im Kaisersaal von G. B. Tiepolo, 1751/52

Vermutlich im Auftrag Friedrich Carls von Schönborn hatten die Würzburger Jesuitenpatres Seyfried und Gilbert schon 1735 ein Bildprogramm für die Säle der Residenz entworfen, das eine Vielzahl historisch bedeutender Begebenheiten als Themen vorschlug. Als eine von fünf (!) Szenen sollte danach im Treppenhaus dargestellt werden »wie Kaiser Friedrich Barbarossa mit der burgundischen Prinzessin Beatrice vermählet wird und dem Bischof von Wirtzburg Heroldo nicht allein das Herzogtum Franken bestätigt, sondern auch denselben zugleich mit demselben belehnet«. Die hier zusammengefassten Ereignisse aus dem

BTTA. TIEPOLO 1750

12. Jahrhundert wurden unter Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau wieder aufgegriffen und in Form ausführlicher schriftlicher Vorschläge zum Generalthema der drei Fresken im Kaisersaal gemacht.
Durch die Kontakte Würzburger Kaufleute in Venedig gelang es Fürstbischof Greiffenclau, den schon berühmten Giovanni Battista Tiepolo erstmals mit einem Fresko außerhalb Oberitaliens zu beauftragen. Am 12. Dezember 1750 traf der Maler mit seinen beiden Söhnen, dem 23-jährigen Giovanni Domenico und dem 14-jährigen Lorenzo, in Würzburg ein und begann mit den Entwurfsarbeiten. Am 27. April 1751 wird berichtet »Mahler Diepolo hat heut angefangen den hauptsaal zu mahlen und durchzubauschen.« Ein Jahr später konnte Tiepolo schon das dritte Fresko im Kaisersaal signieren und erhielt am 30. Juni 1752 den Folgeauftrag für das Treppenhaus.
Das Fresko über der südlichen Schmalseite stellt die Hochzeit Kaiser Friedrichs I. Barbarossa mit Beatrix von Burgund dar. Hinter zur Seite gerafften Stuckvorhängen öffnet sich wie auf einer Theaterbühne der Einblick in einen weiten Kirchenraum, in dem das Brautpaar vor dem segnenden Bischof kniet. Diese politisch bedeutende Trauung hatte 1156 in Würzburg stattgefunden. Sie hatte der Hausmacht Friedrichs die bedeutende Freigrafschaft Burgund eingebracht und Burgund wieder dem Reich zugeführt. Erzählfreudig schildert Tiepolo die Schar der Hochzeitsgäste: den Reichskanzler mit blankem Schwert, der unter der Fahne mit dem Reichsadler steht, einen Pagen mit der Kaiserkrone, zwei Hofdamen, mehrere Reichsfürsten, zwei Kardinäle, ganz rechts den Marschall von Franken mit dem Herzogsschwert und auf den Stufen davor einen knienden Hofzwerg. Allerdings entstammen weder der gezeigte Kirchenraum noch die Kostüme dem 12. Jahrhundert. Geschlitzte Puffärmel und Kniehosen sowie überdimensionale Halskrausen und Krägen des 16. Jahrhunderts mussten im 18. genügen, um ein lange zurückliegendes Ereignis glaubhaft darzustellen.

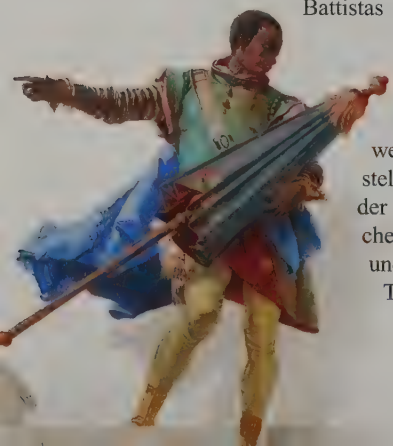
Der Sonnengott Apoll führt die Allegorie von Burgund dem Genius Imperii zu, Ausschnitt aus dem Deckenfresko, G. B. Tiepolo, Kaisersaal

Gegenüber auf der nördlichen Schmalseite sind zwei zeitlich auseinanderliegende Ereignisse zu einer Handlung zusammengefasst: Kaiser Friedrich I. Barbarossa belehnt den Würzburger Bischof und bestätigt ihm die herzoglichen Privilegien. Ersteres hatte 1165 wohl während eines Hoftags, letzteres 1168 während eines Reichstags stattgefunden, beide Male in Würzburg. Dargestellt ist, wie der damalige Bischof Herold mit der Herzogsfahne im Arm vor Barbarossa kniend den Lehenseid leistet. Tiepolo aktualisierte die politische Bildaussage noch dadurch, dass er hier wie auch im Hochzeitsfresko dem historischen Würzburger Bischof die Gesichtszüge des aktuellen Amtsinhabers, seines Auftraggebers Greiffenclau, verlieh. Statt des vom Programm geforderten »Fürstensaals, wo sich die Reichsstände versammelt finden«, verlegte Tiepolo die Szene in eine mittelmeerische Landschaft. Barbarossa sitzt auf einem Marmorthron zwischen Statuen des Herkules und der Minerva. Rechts steht als hünenhafter Greis wieder der Reichskanzler, das blanke Schwert geschultert. Links bringen Pagen das bischöfliche Pluviale (Chormantel) und den Herzogshut herbei. Vor dem Triumphbogen wird die Belehnungsurkunde verlesen, daneben steht wieder der Hofmarschall mit dem

fränkischen Herzogsschwert. Links unten signierte Tiepolo: GIO. BTTA. TIEPOLO 1752.

Die Seitenfresken zeigen also zwei historische Szenen, die die gegenseitige Abhängigkeit und das Treueverhältnis zwischen dem Fürstbistum Würzburg und dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation exemplarisch darstellen. Einmal profitiert die weltliche Macht, der kniende Kaiser, von der kirchlichen Legitimation seiner zweiten Ehe, einmal der Kirchenfürst, der kniende Bischof, von der kaiserlichen Anerkennung seiner herzoglichen Rechte. Das Mittelfresko hebt nun die Darstellung auf eine höhere, eine allegorische Darstellungsebene. Auf einem altarartigen Thron sitzt hier die jugendliche Allegorie des »Genius Imperii«, also des Reichs, überflügelt von der Fama und umgeben von Würdenträgern mit wehenden Fahnen und dem Reichsadler. Zu ihm geleitet von rechts in einer prachtvollen Quadriga der Lichtgott Apollo die als Braut erscheinende Allegorie der reichen Grafschaft Burgund. Hoch darüber fliegt der Hochzeitsgott Hymenäus mit brennender Fackel, vor dem Thron ein Putto mit dem fränkischen Herzogsschwert. Rechts auf den Wolken wohnen Ceres, Venus und Bacchus der Szene bei.

Die Tugendallegorien in den Stichkappen, grün in Grün auf kassettiertem Goldgrund, malte weitgehend wohl Giovanni Battistas Sohn Giovanni Domenico Tiepolo. Er schuf auch die drei Ölgemälde über den Türen, die mit Szenen aus der Antike wiederum die wechselseitige Beziehung zwischen kirchlicher und weltlicher Macht thematisieren. Dargestellt sind »Kaiser Konstantin als Überwinder des Licinius und Beschützer der Kirche«, »Kaiser Justinian als Gesetzgeber« und »Der hl. Ambrosius verweigert Kaiser Theodosius wegen seines Blutbades in Thessaloniki den Zutritt zur Kirche«.



Page mit Sonnenschirm, Fresko von G. B. Tiepolo über dem Gesims des Kaisersaals

Kaiser Justinian als Gesetzgeber, Supraporte von Domenico Tiepolo im Kaisersaal

Der von Balthasar Neumann als Höhepunkt der im Vestibül beginnenden Saalfolge komponierte Raum wird durch die großen Stichkappenfenster bis ins Gewölbe perfekt belichtet. Antonio Bossi verlieh ihm durch farbige oder vergoldete Architekturglieder und Zierraten aus Stuck seinen vornehmen Ornat und gleichzeitig eine sprühende Leichtigkeit. Tiepolo schließlich verwandelt die gesamte obere Raumhälfte in einen illusionistischen Bildraum. Er ließ Pagen, Musiker und Landsknechte aus den Seitenfresken über das Hauptgesims der Längsseiten ausschwärmen und den Himmelsraum des Mittelfreskos mit der Wolke rechts unten gleichsam bis in den Saal eindringen, Bildraum und realer Raum werden eins. Das Ergebnis ist ein Gesamtkunstwerk von überwältigender Harmonie und gestalterischer Vollkommenheit.

Südliche Kaiserzimmer

RÄUME 6 BIS 10

Schreibschrank von K. M. Mattern, 1742, (Raum 6)

Kaiserzimmer sind wie die Kaisersäle charakteristische Bestandteile des deutschen Schlossbaus im Barock. Die meisten kurfürstlichen und geistlichen Residenzen, aber auch viele der großen Klöster besaßen außer der Wohnung des Hausherrn noch besonders prächtig ausgestattete Paradezimmer, die als vornehmste Gastappartements für den eventuellen Besuch des Kaiserpaares bereitstanden und durch ihr Bildprogramm auf diese Bestimmung hinwiesen (Kaiserbildnisse, »Gutes Regiment«, Tugenddarstellungen etc.). Die Würzburger Kaiserzimmer füllen beiderseits des Kaisersaals die gesamte Breite der Gartenfront aus. Von seiner Parisreise 1723 brachte Balthasar Neumann die Idee zu einer einzigen grandiosen Enfilade, also zur Anordnung aller Türen hintereinander auf einer Achse zu einem einzigen Durchblick von 169 m Länge mit. Dafür verschob er die Zugänge aus der Mittelachse der Schmalseiten des Kaisersaales seitlich an die Fensterfront. Die Ausstattung der südlichen Kaiserzimmer erfolgte 1740 bis 1744 unter Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn, der die Gestaltung bis ins Detail mitentschied. Entsprechend seiner Prägung durch seine Amtszeit als Reichsvizekanzler in Wien wurden zahlreiche dem Wiener Kaiserbarock nahestehende Dekorationskünstler herangezogen. Eine Art künstlerische Oberaufsicht führte der in Chur geborene Hofmaler Rudolf Byss, der mit seinen in Wien ausgebildeten Schülern Johann Thalhofer und Anton Joseph Högler auch selbst mitarbeitete. Die wichtigsten ausführenden Künstler waren der aus Porto bei

Lugano stammende geniale Stuckateur Antonio Bossi und der in Wien geschulte Würzburger Bildhauer Johann Wolfgang van der Auwera, der auch als Entwurfszeichner die Raumdekoration mitbestimmte. An den Schnitzarbeiten und Möbeln waren die Bildhauer Ferdinand Hund aus Oberschwaben und Georg Adam Guthmann mit seinen drei Brüdern aus Unterfranken beteiligt. Der Hofhafner Dominikus Eder aus Wien lieferte die Öfen, der virtuose Hofschlosser Georg Oegg aus Tirol die Schmiedearbeiten.
1945 brannten die Kaiserzimmer aus. Die Stuckdecken samt Deckengemälden sowie Teile der wandfesten Ausstattung dieses Appartements, das zu den bedeutendsten Raumkunstwerken des Rokoko in Deutschland gehörte, wurden zerstört. Doch war die bewegliche Ausstattung ganz und die wandfeste teilweise geborgen worden. Der Deckenstuck wurde in den meisten Räumen nach alten Raumaufnahmen rekonstruiert. Die in den 1960er Jahren getroffene Entscheidung, statt der verbrannten, ehemals in die Decken eingelassenen Ölbilder eine Gemäldeserie von Antonio Bellucci einzusetzen, die um 1715 für das Schloss Bensberg des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz geschaffen worden war, läuft heutigen denkmalpflegerischen Grundsätzen eigentlich zuwider. Die Wirkung dieser durch seitliche Anstückungen passend gemachten Originale (Leihgaben der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen) ist jedoch von größtem Wert für den wiedergewonnenen geschlossenen Raumeindruck.

6 VORZIMMER DER SÜDLICHEN KAISERZIMMER

Entsprechend seiner Funktion als Vorzimmer wurde dieser Raum 1740 bis 1744 verhältnismäßig zurückhaltend ausgestattet. Die Wandvertäfelung besteht aus Eichenholz mit einfachen Rechteckfeldern und Goldleisten, als Sitzgelegenheit wurden nur Bänke aufgestellt. Sowohl die Wandvertäfelungen als auch die geschnitzten und vergoldeten

Rahmen der Pfeilerspiegel verbrannten 1945 und mussten rekonstruiert werden. Einen der ursprünglichen Spiegelrahmen hatte Georg Adam Guthmann schon 1736 in frühen Rokokoformen für einen anderen Raum der Residenz geschnitzt. Erneuert sind auch die Deckenstuckaturen Antonio Bossis, die weiß auf lichtgrauem Fond stehen. In den Deckenspiegel ist statt des ursprünglichen Gemäldes von Anton Clemens Lünenschloß »Aufbruch zur Eroberung einer Burg«, 1738, jetzt das Ölgemälde »Dankopfer« von Antonio Bellucci, um 1715, eingelassen. Außer den Möbeln und den Wirkteppichen stammen auch die Supraporten mitsamt den geschnitzten und vergoldeten Rahmen noch aus der ursprünglichen Ausstattung. Es handelt sich um Arbeiten des Giovanni Antonio Pellegrini: »Hannibal schwört den Römern ewige Feindschaft« und »Polyxena wird zum Tode geführt«. Den zerstörten prachtvollen Ofen des Würzburger Hofhafners Dominikus Eder, der wie der Spiegelrahmen aus der ersten Bischofswohnung hierher übertragen worden war, ersetzt ein etwas kleinerer derselben Herkunft (Österreich um 1740, möglicherweise aus dem Umkreis Eders). Die Stuckaturen Antonio Bossis in der Ofennische sind in der unteren Hälfte ergänzt.

Wirkteppiche: 3 Brüsseler Wirkteppiche der Alexanderfolge nach Kartons von Charles Le Brun aus der Manufaktur des Jan Frans van den Hecke, nach 1700: »Übergang Alexanders d. Gr. über den Granicus« (Rückwand), um 1745 durch ein gewirktes Verbindungsstück von Andreas Pirot verbunden mit »Schlacht bei Arbela – Darius flieht vor Alexander« (Eingangswand); ferner »Schlacht bei Arbela – Verfolgung der fliehenden Perser« (Ausgangswand).

Einrichtung: Schreibschrank (»Trisur«) mit reicher Marketerie (Nussbaum, Ebenholz, Palisander, Perlmutt, Elfenbein, Messing). Hauptwerk des Würzburger Kunstschreiners Karl Maximilian Mattern, der an diesem prachtvollen, jedoch in den Pro-

Audienzzimmer der Südlichen Kaiserzimmer (Raum 7)

portionen schwerfällig-gravitätischen Möbel 1742 arbeitete. Die vergoldeten Schnitzereien sowie die Entwürfe für die Messinggravierungen von Johann Wolfgang van der Auwera. Auf der Türe das Wappen des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn mit Kaiserkrone, die dieser als gleichzeitiger Fürstbischof von Bamberg führen durfte. ■ Prachtvolle Standuhr mit reicher Marketerie (Nussbaum, Mahagoni, Palisander) und Schönbornwappen von Karl Maximilian Mattern, Würzburg, 1741. Die vergoldeten Rokokoschnitzereien an Sockel und Aufsatz von Georg Adam Guthmann, das bemerkenswerte Uhrwerk von Uhrmacher Urban Schmidt, Würzburg (Zifferblatt bez.: »VRBANNS SCHMIT IN WURTZBURG Fecit«) ■ 2 Konsoltische, geschnitzt, braun mit Gold, von Georg Adam Guthmann, 1742 ■ 4 und 2 Banketts, geschnitzt, braun mit Gold, von

Johann Wolfgang van der Auwera, Würzburg, nach 1750. Die bemerkenswerten gewirkten Bezüge (Blumen, Früchte und Rocailles auf dunkelblauem Fond) nach französischen Vorlagen; Würzburg, Manufaktur Pirot, nach 1750 ■ 4 und 2 Wandleuchter, zweiarmig, Bronze vergoldet, von Hofschlosser Georg Oegg, Würzburg, um 1745 ■ 2 Glasarmlüster mit farbigen Glasblumen, einer von Hofglasfabrikant Johann Michael Faller, Würzburg, 1760 (ergänzt), einer moderne Kopie.

7 AUDIENZZIMMER DER SÜDLICHEN KAISERZIMMERS

Gegenüber dem Vorzimmer ist der Eindruck dieses Raumes schon durch die kostbare Vertäfelung in Nussbaumholz mit geschnitzten und vergoldeten Rahmen sowie Füllungen aus dunklem Wurzelmaser zu gediegener Pracht gesteigert. Ihren Höhepunkt erreichen die von Ferdinand Hund ab 1740 geschaffenen und original erhaltenen Rokokoschnitzereien in den vergoldeten Rahmen der Kamin- und Pfeilerspiegel, Werke von beispielloser Virtuosität und einzigartigem Formenreichtum. Die Rocailles lösen sich kräuselnd vom Grund und versprühen im Raum. Die ebenfalls vergoldeten Stuckaturen Antonio Bossis an der Decke sind erneuert. Das Ölgemälde von Antonio Bellucci, »Die drei Lebensalter des Herrschers«, um 1715 ersetzt das zerstörte Deckenbild des Bamberger Hofmalers Johann Joseph Scheubel d. Ä., »Die Zerstörung einer Raubritterburg durch Rudolph von Habsburg«, das auf die Bestimmung dieser Raumflucht als kaiserliches Gastappartement anspielte. Der achatviolette Marmorkamin in Régenceformen aus der ursprünglichen Ausstattung zeigt auf der gusseisernen Kaminplatte das Schönbornwappen. Die samt geschnitzten Rokokorahmen originalen Supraportengemälde stellen dar: »Venus, Amor und Charis«, venezianisch, um 1600, und »Bau der Arche Noah« von Jacopo Bassano. Anstelle des ursprünglichen Kachelofens in Régenceformen

von dem Würzburger Hofhafner Dominikus Eder steht jetzt ein kleinerer süddeutscher Rokokoofen, um 1755. Der Stuck der Ofennische wurde erneuert.

Wirkteppiche: 4 Brüsseler Wirkteppiche, davon 3 aus der Alexanderfolge nach Kartons von Charles Le Brun: »Triumphzug Alexanders d. Gr. in Babylon« und »Alexanders Großmut gegen die Familie des Darius« (Rückwand) aus der Manufaktur des Jan Frans van den Hecke, nach 1700; »Alexanders Sieg über König Poros von Indien (Teil a): Gefangenenzug« mit dem Wappen des Fürstbischofs Johann Philipp von Greiffenclau (reg. 1699–1719), aus der Manufaktur Geraert Peemans, um 1700 (Eingangswand, vgl. Raum 14 und 15). Ebenfalls aus der Manufaktur G. Peemans, aber schon um 1660: »Hochzeit der Zenobia« (Ausgangswand).

Einrichtung: Schreibschrank mit reicher Marketerie (Nussbaum, Ebenholz, Palisander) und den Initialen FC des Bauherrn Fürstbischof von Würzburg Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746); Würzburg, um 1740, vielleicht von Franz Benedikt Schlecht, die vergoldeten Schnitzereien von G. A. Guthmann, die vergoldeten Bronzebeschläge von Georg Oegg (Leihgabe der Bayerischen Landesbank) ■ Kaminschirm mit prachtvoller vergoldeter Rokokoschnitzerei, Würzburg, wahrscheinlich von der Hand des Johann Wolfgang van der Auwera, 1742/44 ■ 4 Konsoltische, 2 an den Fensterpfeilern, geschnitzt, braun mit Gold, von Georg Adam Guthmann 1742, die beiden anderen geschnitzt, vergoldet, von Johann Wolfgang van der Auwera, Würzburg, um 1744 ■ 4 Armlehnsessel (3+1 Kopie), geschnitzt, vergoldet, Würzburg, 1741, von Johann Wolfgang van der Auwera. Alte Bezüge mit Straminstickerei in Gros- und Petit-point ■ 2 Tabourets, geschnitzt, vergoldet, Würzburg, um 1740 ■ 2 Kristallkronleuchter, einer Wien, um 1750, einer moderne Kopie ■ 4 zweiarmige und 2 dreiarmige Wandleuchter, Bronze vergoldet, Würzburg (wohl von Hofschlosser Georg Oegg), um 1740/45 ■ 2 Kaminböcke und dreiteiliges Kaminbesteck, Würzburg, um 1750.

8 SCHLAFZIMMER DER SÜDLICHEN KAISERZIMMER (VENEZIANISCHES ZIMMER)

In diesem Raum übernachtete am 20. September 1745 Maria Theresia, die ihrem Gemahl, dem eine Woche zuvor zum deutsch-römischen Kaiser gewählten Franz I. Stephan, zur Krönung nach Frankfurt nachreiste. Statt in dem für sie bereitgestellten Bett schlief sie jedoch lieber in ihrem mitgebrachten Feldbett. Die wandfeste Ausstattung dieses Raumes erfolgte 1738 bis 1741 großenteils noch nach Entwürfen des greisen Hofmalers Rudolf Byss, der Ende 1738 verstarb. Seine Schüler Johann Thalhofer und Anton Joseph Högler vollendeten das von ihm begonnene Deckengemälde auf poliertem Gipsgrund. Entsprechend der eigentlichen Bestimmung dieses Raumes als Gastschlafzimmer für den Kaiser variiert es die Themen Nacht, Schlaf und Traum. In den beiden Hauptszenen wird einmal der König von Böhmen im Traum zur Verteidigung der Kirche, einmal der schlafende Kaiser zum Kampf gegen den Unglauben aufgefordert. Während die originale Decke 1945 zerstört und 1964 nach Fotos rekonstruiert wurde, sind die Wandvertäfelungen und Türen aus hellem (»blondem«) Nussbaumholz noch ursprünglich. Die darin eingelassenen kleinen Ölgemälde auf Holztafeln stammen ebenfalls von Thalhofer und Högler, unterstützt von Georg Anton Urlaub. Wiedergegeben sind in der Lambris teils als Karikaturen aufzufassende Zwerge, dazu Tierdarstellungen und spielende Kinder, in den Fenstergewänden und Türfeldern Figuren im Zeitkostüm. Die kartuschenartigen Rahmen wurden nach Entwürfen von Byss und Modellen von Ferdinand Hund aus Zinn gegossen und vergoldet (nur die Rahmen auf den Türblättern sind geschnitzt). Diese preiswerte Herstellungsweise imitiert teure vergoldete Bronzebeschläge. Über den Türen und Pfeilerspiegeln sind fünf Gemälde mit Tugendallegorien eingesetzt, die vielleicht noch die Hand von Rudolf Byss

erkennen lassen. Den 1945 zerstörten pyramidenförmigen Kachelofen des Würzburger Hofhafners Dominikus Eder ersetzt ein anderer derselben stilistischen Herkunft. Der blaugraue Stuckmarmor und die vergoldeten Stuckaturen der Kaminecke wurden teilweise ergänzt.

Wirkteppiche: 3 Wirkteppiche der Würzburger Manufaktur Andreas Pirot, um 1740/45, mit Szenen aus dem Venezianischen Karneval und der Commedia dell'Arte, nach Kartons von Johann Joseph Scheubel d. Ä.: »Karnevalistischer Umzug auf dem Markusplatz in Venedig«, bez. »A:PIROT.V:W:« (Eingangswand, vgl. Raum 10), »Festtafel in Kiosk« (Rückwand), »Gastmahl im Freien« (Ausgangswand, vgl. Raum 10).

Türe des Venezianischen Zimmers mit vergoldeten Zinnzierraten und Malereien, um 1740 (Raum 8)

Einrichtung: 2 Konsoltische, geschnitzt, braun mit Gold, Würzburg, um 1740 (Werkstatt Georg Adam Guthmann) ■ Spieltisch, geschnitzt, vergoldet, Glasplatte mit Hinterglasmalerei. Entwurf und Gestell von Johann Wolfgang van der Auwera, Würzburg, um 1745 ■ 4 Armlehnsessel, geschnitzt, blau mit Gold, deutsch, um 1741. Alte Bezüge mit Straminstickerei in Gros- und Petit-point ■ 4 Wandleuchter, zweiarmig, Bronze vergoldet, Georg Oegg, Würzburg, 1742 ■ Glasarmlüster mit farbigen Pendeloques und Blumen, Johann Michael Faller, Würzburg, um 1750 (ergänzt).

9 SPIEGELKABINETT DER SÜDLICHEN KAISERZIMMER

Die wandfeste Ausstattung des Spiegelkabinetts, die 1740 bis 1745 als kostbarste der unter Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746) entstandenen Innendekorationen der Residenz verwirklicht worden war, wurde 1945 durch Kriegseinwirkungen völlig zerstört. Auf der Grundlage eines erhaltenen Spiegelfragments, zahlreicher fotografischer Aufnahmen und eines Deckfarbenaquarells von Georg Dehn (um 1870/73) konnte

Venezianisches Zimmer in den Südlichen Kaiserzimmern (Raum 8)

jedoch 1979 bis 1987 die gesamte Raumschale in Nachahmung der alten Techniken wieder neu geschaffen werden. Zusammen mit den geretteten Einrichtungsgegenständen ermöglicht es die Rekonstruktion, die einst überwältigende Wirkung dieses vielleicht selbstständigsten und originellsten Raumkunstwerks des Würzburger Rokoko heute wieder nachempfinden zu können.

Spiegelkabinette sind in zahlreichen deutschen Schlössern des Barock und Rokoko zu finden. Hierbei handelt es sich meist um vertäfelte Räume mit eingelassenen Spiegeln sowie Schnitz- und Stuckarbeiten, vor deren Hintergrund häufig Porzellane aufgestellt wurden. Die Wandverkleidung des Würzburger Spiegelkabinetts bestand dagegen ganz aus Glasplatten, die in einer speziel-

len Technik der Hinterglasmalerei präpariert waren: Dabei wurden entweder Hinterglasmalereien in den teilweise ausgesparten Spiegelgrund eingefügt oder Zeichnungen in einen rückseitig aufgetragenen Goldgrund eingeritzt und mit dunkler Lackfarbe hinterlegt. Statt wie üblich orientalische Porzellanfiguren vor den Spiegeln aufzustellen, konnte auf diese Weise eine Fülle exotischer Personen- und Szenendarstellungen direkt in die Spiegelebene aufgenommen werden.

Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn beschäftigte sich persönlich über Jahre hinweg ausführlich mit allen Einzelheiten der Ausgestaltung des Spiegelkabinetts. Seine Entscheidung für die Hinterglasmalerei ging möglicherweise auf eine Anregung Balthasar Neumanns zurück, der diese Maltechnik schon früher für die Füllungen der Lambris in der benachbarten Galerie empfohlen hatte. Das endgültige Konzept für das Spiegelkabinett wurde 1740 bei einer Baubesprechung festgelegt, zu der Friedrich Carl außer Balthasar Neumann auch den Hofbildhauer Johann Wolfgang van der Auwera und den Stuckateur Antonio Bossi berief.

Antonio Bossi schuf mit der Stuckierung des Muldengewölbes 1741 eines seiner schönsten Werke. In den Eckfeldern der Wölbung sind die vier Erdteile als allegorische Herrscherinnenfiguren in kleinen Szenen dargestellt, im Zentrum tragen vier Genien einen großen, gekurvten Spiegel empor. Diese figürlichen Motive sind – teilweise in metallisch irisierenden Lüsterfarben – farbig gefasst. Die sonst in durchgehender Vergoldung den weißen Wölbgrund mit grazilen Formen ganz überziehenden Stuckzierrate erhalten weitere Farbakzente durch eingesetzte Putten, Köpfe, Blumen, Drachen und Vögel. Selbst die schweren, vergoldeten und mit kleinen eingelassenen Spiegeln versehenen Behänge, die sich über dem nach unten abschließenden Gesims bauschen, scheinen von der lockeren Bewegtheit der gesamten Ornamentik erfasst zu sein.

Ansicht des Spiegelkabinetts vor der Zerstörung, Deckfarbenaquarell von Georg Dehn, um 1870

Ansicht des 1979–1987 rekonstruierten Spiegelkabinetts

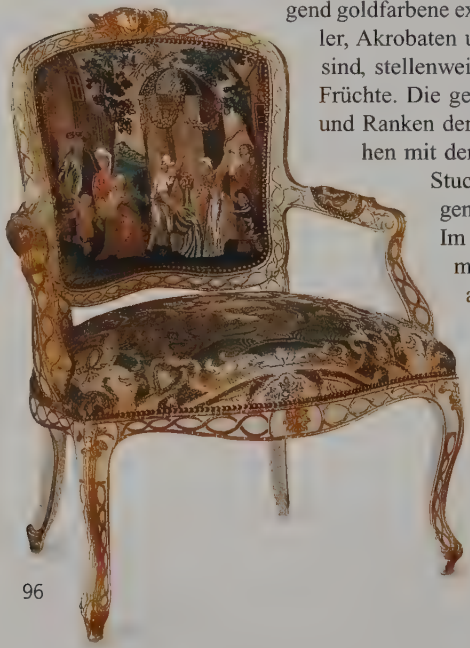
Das Konzept für die figürlichen Darstellungen und den ornamentalen Dekor der Spiegelwände lieferte der vielseitige Hofbildhauer und Zeichner Johann Wolfgang van der Auwera, von dem auch der Entwurf der reich geschnitzten Tische mit bemalten Glasplatten stammt. Ausgeführt wurden die Hinterglasmalereien 1741 bis 1744 von den Byss-Schülern Johann Thalhofer und Anton Joseph Högler sowie von Georg Anton Urlaub unter Mithilfe seines Vaters Georg Sebastian Urlaub und seines Bruders Georg Christian Urlaub (Ausführung der Rekonstruktion: Wolfgang Lenz). Außer dem schwarzen Marmorkamin und den weißen, ebenfalls mit eingelassenen Spiegelfeldern versehenen Lambris und Türflügeln (die beiden Flügel der nördlichen Türen sind noch original), bestehen die Wände ganz aus großenteils unregelmäßig gekurvten Spiegel- und Glasplatten, deren Fugen durch ornamentierte und vergoldete Stuckstege geschlossen sind.

Der verwirrenden Wirkung des ersten Eindrucks, nämlich der scheinbaren Aufhebung der realen Raumgrenzen durch den Vervielfältigungseffekt der sich gegenseitig reflektierenden Spiegelwände, kann sich wohl kaum ein Betrachter entziehen. Erst langsam beginnen sich die symmetrische Anordnung und die farbliche Abstufung der einzelnen Glasflächen als die wesentlichen Gliederungselemente der Wandgestaltung herauszuschälen. Abgesehen von den unbemalten Spiegeln lässt sich bei den Hinterglasmalereien grob ein Kanon von vier Muster/Grund-Farbkombinationen unterscheiden: Gold auf Weiß, Mehrfarbig auf Weiß, Mehrfarbig auf Spiegelgrund und Gold auf Blau.

Die vier hochoval-geschweiften, dreiteiligen Spiegel links und rechts des Kamins und an den Seitenwänden sind die größten leeren Spiegelflächen. Etwas kleinere Paare ebenfalls unbemalter Spiegel sitzen über dem Kamin und am gegenüberliegenden Fensterpfeiler sowie in den (ungleich

breiten) Reststücken der Wand zu Seiten der Fenster. In diagonaler Anordnung zu den großen dreiteiligen Wandspiegeln befinden sich im Anschluss an deren Rahmen auf weißem Malgrund je vier goldene Atlantenfiguren, weiter außen je vier blumenumkränzte Ornamentfelder mit Frauenbüsten in farbiger Fassung. Eine weitere Gruppe bilden die kreuzförmig um die Mittelspiegel angeordneten Darstellungen von Chinesen, die mehrfarbig auf farblosem Spiegelgrund erscheinen: unten jeweils vornehme, meist von ihren Dienern getragene Chinesen mit Gefolgschaft, oben je ein Chinese und eine Chinesin zu Seiten eines Idols bzw. einen Götzen verehrend, links und rechts jeden Mittelspiegels ein durch diesen voneinander getrennt sitzendes, vornehmes chinesisches Paar. Die restlichen Glasplatten haben einen (ursprünglich eher noch leuchtenderen) lapislazuliblauen Fond, in den vorwiegend goldfarbene exotische Jagdszenen, Gaukler, Akrobaten und Musikanten eingesetzt sind, stellenweise auch bunte Vögel oder Früchte. Die gemalten goldenen Pflanzen und Ranken der blaugrundigen Gläser gehen mit den die Fugen verdeckenden Stuckstegen eine geradezu augentäuschende Verbindung ein. Im Zusammenspiel beider Elemente erscheinen die Wände als Ganzes überzogen von einem feinen Gespinst aus goldenem Rankenwerk, das die einzelnen Szenen zugleich rahmt und miteinander verflicht.

Armlehnsessel mit gesticktem Bezug, um 1741 (Raum 9)



Die Gewände der beiden Fensternischen zeigen Darstellungen männlicher und weiblicher Sänger, Tänzer

und Musiker. Die Lambrisspiegel der Fensterseite tragen acht Szenen mit Tieren, die wahrscheinlich als Tugend- und Lasterdarstellungen zu deuten sind, dazu am Fensterpfeiler eine chinesische Teegesellschaft. In den mittleren Lambrisspiegeln der Seitenwände erscheinen Wappen und Initialen des Bauherrn, Friedrich Carl von Schönborn, jeweils flankiert von zwei Jahreszeitenallegorien. Die Lambrisspiegel der Kaminwand geben Allegorien der vier Elemente wieder.
Das schlichte Tafelparkett des Fußbodens wurde in der alten Form erneuert, ebenso der schwarze Marmorkamin mit dem Schönbornwappen. Die darin eingesetzten eisernen Kaminplatten, deren geschmiedetes Rankenwerk ebenfalls Friedrich Carls Initialen enthält, sind jedoch noch original.

Einrichtung: 2 Konsoltische, Gestelle mit eingelassenen Spiegelstücken, geschnitzt und vergoldet, Tischplatten aus Glas mit Hinterglasmalerei. Entwurf und Gestelle von Johann Wolfgang van der Auwera, Würzburg, um 1745 ■ Spieltisch, geschnitzt, vergoldet, Glasplatte mit Hinterglasmalerei. Entwurf und Gestell von Johann Wolfgang van der Auwera, Würzburg, um 1745 ■ Kaminschirm mit eleganter, vergoldeter Schnitzerei in Régence- und frühen Rokokoformen von Ferdinand Hund, Würzburg, um 1736 (wohl aus der zweiten Bischofswohnung im Südflügel). Auf dem Blatt die Initialen FC des Bauherrn Friedrich Carl von Schönborn mit dem Herzogshut in Gold- und Seidenstickerei (auf der Rückseite ursprünglich eine Vase mit Blumen in Savonnerietechnik). ■ 4 Armlehnsessel, geschnitzt, weiß mit Gold, deutsch, um 1741. Alte Bezüge mit Straminstickerei in Gros- und Petit-point ■ 2 ostasiatische Porzellanpuppen, Anfang 18. Jahrhundert ■ 14 Wandleuchter (4 dreiarmig, 8 und 2 zweiarmig), Bronze vergoldet. Die erhaltenen und restaurierten Originale von Georg Oegg, Würzburg, um 1745, werden komplettiert durch 4 Kopien. ■ Glasarmlüster mit farbigen Glasblumen, Venedig, vor 1756 (ergänzt).

10 GALERIE DER SÜDLICHEN KAISERZIMMER

Die Gemäldegalerie, die die fünf südlichsten Fensterachsen der Gartenfront umfasst, besaß ursprünglich ein bis ins obere Mezzanin reichendes Muldengewölbe. 1740 bis 1744 war der Raum unter Balthasar Neumann prachtvoll mit Stuckmarmor verkleidet und wandfüllend mit in vergoldeten Stuckrahmen eingelassenen Gemälden ausgestattet worden. Anfang des 19. Jahrhunderts ließ Großherzog Ferdinand III. von Toskana, der 1806 bis 1814 als Großherzog von Würzburg regierte, die Galerie dann in drei Räume aufteilen (Arbeitszimmer, Vorzimmer, Boudoir) und zugleich mit den übrigen Toskanaräumen ganz neu in Empireformen ausstatten (vgl. die Ausstellung in Raum 13a–c). Da die wandfeste Ausstattung der Toskanaräume jedoch 1945 durch Kriegseinwirkungen gänzlich verloren ging, soll die Gestaltung der derzeitigen Galerie, die nur im Grundriss rekonstruiert und 1968/69 nach dem Vorbild des südlichen Vorzimmers mit Eichenholz vertäfelt wurde, wieder an die im 18. Jahrhundert geschaffene Raumfolge anknüpfen. Die grüne Seidentapete wurde 2015 erneuert.

An der Decke befinden sich drei allegorische Ölgemälde von Antonio Bellucci, um 1715, mit der »Jagd nach dem Glück« in der Mitte, flankiert von zwei »Allegorien des jugendlichen und erfolgreichen Herrschers«. Auch die Supraporten, fränkische Arbeiten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts in geschnitzten und vergoldeten Rokokorahmen, gehören nicht zur ursprünglichen Ausstattung der Residenz. Dargestellt sind altrömische Historien (virtutes romanae): »Die Horatier besiegen die Curatier« (Eingangswand), »Horatius bittet für seinen zum Tode verurteilten Sohn« (Rückwand links), »Gaius Mucius Scaevola legt vor Porsenna seine Hand ins Feuer« (Mitte) und »Selbstmord der Lucretia« (rechts).

Wirkteppiche: 3 Wirkteppiche der Würzburger Manufaktur Andreas Pirot, um 1749/50, mit Szenen aus dem Venezianischen Karneval und der Commedia dell'Arte, nach Kartons von Johann Joseph Scheubel d. Ä.: »Pantalone und Doctor Baloard« (Eingangswand), »Karnevalistischer Umzug auf dem Markusplatz in Venedig« (Rückwand links, vgl. Raum 8), »Gastmahl im Freien« (Rückwand rechts, vgl. Raum 8).

Gemälde: Bildnisse der acht Würzburger Fürstbischöfe seit der Erbauung der Residenz (Fensterpfeiler von links nach rechts und von oben nach unten): Johann Philipp Franz von Schönborn (reg. 1719–1724), der erste Bauherr der Residenz; Christoph Franz von Hutten (reg. 1724–1729); Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746), der zweite Bauherr der Residenz; Anselm Franz von Ingelheim (reg. 1746–1749); Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754), der Auftraggeber Tiepolos; Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779), der Vollender des Innenausbaus und des Hofgartens; Franz Ludwig von Erthal (reg. 1779–1795) und Georg Carl von Fechenbach, der letzte Fürstbischof (reg. 1795–1802, dann Bischof bis 1808).

Einrichtung: 5 Konsoltische, geschnitzt, braun mit Gold, die reicher geschnitzten von Georg Adam Guthmann, die einfacheren aus seiner Werkstatt, um 1735/40 ■ 3 Glasarmlüster mit farbigen Glasblumen (Kopien, s. Raum 6) ■ Spiegel, geschnitzt, vergoldet, fränkisch, um 1760 (wohl von Johann Jakob Berg, Eichstätt).

11 GEDÄCHTNISRAUM ZUR KRIEGSZERSTÖRUNG 1945

In diesem Raum wird an die schweren Kriegsschäden der Residenz im Jahr 1945 und die entscheidenden Rettungsmaßnahmen durch den amerikanischen Kunstschutzoffizier John D. Skilton erinnert.

12 UND 13 DOKUMENTATION DES WIEDERAUFBAUS NACH 1945

Dokumentation des Wiederaufbaus der Residenz nach 1945 und der Rekonstruktion des Spiegelkabinetts 1979 bis 1987.

13a–c AUSSTELLUNG »SO WOHNTE DER GROSSHERZOG«

In diesen Räumen wird ein Teil der erhaltenen Ausstattung aus den 1945 zerstörten Appartements des Großherzogs Ferdinand III. von Toskana gezeigt. Der Habsburger Ferdinand III. (geb. 1769, gest. 1824), ein Enkel Maria Theresias und Bruder des deutsch-römischen Kaisers Franz II., war von französischen Truppen aus der Toskana verdrängt worden und erhielt ersatzweise zunächst Salzburg, 1805 im Frieden von Pressburg dann das säkularisierte Hochstift Würzburg als Herrschaftsgebiet zugesprochen. Am 1. Mai 1806 traf er als Großherzog von Würzburg in der Residenz ein. Acht Jahre regierte er hier unter übermächtigem französischem Einfluss, bevor er 1814 in sein angestammtes Großherzogtum nach Florenz zurückkehren konnte.

Ferdinand III. von Toskana, der als Witwer mit noch unmündigen Kindern nach Würzburg kam, ließ in der Residenz drei Appartements in modernen Empireformen für sich selbst, seine erwartete zweite Gemahlin und seine beiden Töchter einrichten. Aus Sparsamkeitsgründen sollte der beauftragte Innenarchitekt, Nicolas-Alexandre Salins de Montfort, die vorhandenen Grundrisse dreier Raumfolgen im Hauptgeschoss weitgehend übernehmen und nur deren Ausstattung neu entwerfen.

Die für den Großherzog vorgesehene Zimmerflucht (Appartement I) entstand im Ehrenhof- und Stadtflügel des Südblocks. Dort verdrängte sie die damals »altmodisch«

Das Wohnzimmer der Toskanazimmer vor seiner Zerstörung 1945

erscheinende, vielleicht auch schon sehr abgewohnte barocke Ausstattung der so genannten zweiten Bischofswohnung, die Friedrich Carl von Schönborn 1737 bezogen hatte. Die der zukünftigen Großherzogin zugedachte Raumflucht im Hofgartenflügel des Südblocks (Appartement II) begann im südlichen Oval direkt neben der Hofkirche und reichte – mit den drei neuen Räumen anstelle der damals zerteilten Galerie im Südosteck – bis ans Spiegelkabinett heran. Diese Zimmerflucht war als erste fertig

gestellt und wurde, da Ferdinand sich erst nach seiner Rückkehr in die Toskana wieder vermählte, zunächst vom Großherzog selbst bewohnt. Eine dritte, bescheidenere Raumfolge (Appartement III) wurde im Ehrenhofflügel des Nordblocks als Wohnung der beiden jungen Töchter Ferdinands eingerichtet.

Die Ausstattung der Toskanaräume im Zeitstil des Empire erfolgte nach Entwürfen des in Frankreich geschulten Innenarchitekten Nicolas-Alexandre Salins de Montfort (1753–1839). Dessen engster Mitarbeiter war der Frankfurter Tapezierer Ludwig Daniel Philipp Rumpf (1762–1845), ein Spezialist für Möbelherstellung und textile Raumausstattung. Möbelgarnituren wurden außerdem von dem Schreinermeister Johann Valentin Raab (1777–1839) und der Werkstatt des kurz zuvor verstorbenen Philipp Carl Hildebrand (1753–1805), beide in Frankfurt, angefertigt. Bronzearbeiten und Uhren wurden größtenteils aus Paris bezogen, Glaslüster aus Dresden.

Sämtliche wandfesten Ausstattungen der Toskanazimmer fielen dem Residenzbrand nach der Bombardierung Würzburgs 1945 zum Opfer. Nur die Groteskenmalereien des Musik- oder Speisesaals im Südoval konnten bis 1965 restauriert und ergänzt werden (heutiger »Toskanasaal« im Universitätsbereich). Die übrigen Räume gingen auf im Martin von Wagner Museum und der Graphischen Sammlung der Universität Würzburg, in der im Grundriss wiederhergestellten Galerie (Raum 10) sowie im »Charlottengang« (Raum 40) und seinen Anräumen. Ein beachtlicher Teil der beweglichen Ausstattung – in erster Linie Sitzgarnituren – konnte jedoch gerettet werden. Mit der hier ausgestellten Auswahl an Möbeln soll an die Toskanaräume und deren Ausstattung als eine der bedeutendsten Empireeinrichtungen erinnert werden. Dazu kommt als besonderer Publikumsliebling das Karussell, das Großherzog Ferdinand für seine Kinder zunächst in Schloss Werneck hatte aufstellen lassen.

RAUM [illegible]

Gemälde: Großherzog Ferdinand III. von Toskana, deutsch, um 1810.

Einrichtung aus dem Wachzimmer: Stühle und Tabourets (Hocker), geschnitzt, deutsch, um 1809 und später.

Einrichtung aus dem Kabinett des Kronprinzen Ludwig (I.) von Bayern: Kanapee, Stühle und Ofenschirm mit Mahagoni-Furnier und vergoldete Bronze- und Messingappliken, vermutlich englisch, um 1792, Bezüge nach 1814 ■ Lüster, getragen von der Göttin Nike, Holz, Metall, bronzefarben gefasst und teilvergoldet, deutsch, 1807/08.
Schauregal mit weiteren, noch unrestaurierten Toskanamöbeln.

Nächste Doppelseite: Ausstellung des geretteten Mobiliars (um 1807–1817) aus dem 1945 zerstörten Großen Salon

RAUM [illegible]

Einrichtung aus dem Großen Salon: Diwan (zweiteilig), Bergeren (Ohrensessel), Armlehnsessel, Stühle, Tabourets (Hocker) und Ofenschirm, Buche vergoldet, roter Taftbezug mit goldfarbenem Muster (vor 1898 erneuert), Johann Valentin Raab, Frankfurt am Main, um 1807/09 ■ Pendule (Stutzuhr) mit Iphigenie und Orest, Bronze vergoldet, Sockel gelber Marmor (erneuert), wohl Pierre-François Feuchère, Paris, um 1817 ■ Leuchter mit Armor und Psyche, Bronze vergoldet, Sockel gelber Marmor (erneuert), Pierre-François Feuchère, Paris, 1817 ■ Kaminbock mit Füllhörnern, Bronze vergoldet, Sockel gelber Marmor (erneuert), Pierre-François Feuchère, Paris, 1817.

Einrichtung aus dem Wohnzimmer: Armlehnsessel, Stühle und Tabourets (Hocker), weiß gefasst und teilvergoldet, roter Seidenatlas mit Samtappliken, deutsch, nach 1810 ■ Kronleuchter mit ägyptischen Masken, Buche, grün und golden gefasst, deutsch (?), 1807/09.

Ausstellung der Leuchter aus verschiedenen Toskanazimmern

Leuchter aus verschiedenen Toskanazimmern: Standleuchter mit der geflügelten Göttin Nike, geschnitzt, grün und golden gefasst, deutsch (?), um 1807/08 ■ Standleuchter mit Ägypterin, geschnitzt, grün und golden gefasst, deutsch (?), um 1807/08 ■ Standleuchter, bestehend aus Guéridon und Girandole, geschnitzt, grün und golden gefasst, deutsch (?), nach 1811 ■ Standleuchter, bestehend aus Guéridon und Girandole, geschnitzt, vergoldet; französisch (?), um 1810.

RAUM 13c

Karussell mit Zubehör, angeschafft für die Kinder Großherzog Ferdinands (Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München): Kinderkarussell mit zwei Pferden und zwei Sitzen, Holz, farbig gefasst, Metall, teils farbig gefasst, Leder, Rosshaar, deutsch, um 1806 ■ Zwei Stelen mit Köpfen ■ Ersatznasen für Spielfigur (Pappmaché) ■ Stele mit einem Arm, der

Kinderkarussell und Mobiliar des Boudoirs aus der Toskanazeit 1806–1814

eine Schlange hält ■ Ringe für das Ringstechen ■ Wurfspiel mit Pfeilen und Zielscheibe ■ Wurfspiel mit Bällen und gelochter Zielscheibe ■ Ständer mit drei Lanzen ■ Zubehörkiste.

Einrichtung aus dem Boudoir: Kanapee, Armlehnsessel, Stühle, Tabourets (Hocker) und Tisch, Ahorn und Buche, Silberbeschläge, violetter Seidendamast mit goldfarbenem Muster (erneuert), Johann Valentin Raab, Frankfurt am Main, 1809 Psyche (Standspiegel), Nussbaum, Ahorn und Mahagoni-Furnier, Beschläge Silber und vergoldetes Messing, Spiegelglas, Rückseitenbezug gelber Seidentaft, Johann Valentin Raab, Frankfurt am Main, 1809 ■ Messingleuchter, vergoldet, französisch, nach 1816 ■ Zwei Türflügel, Mahagoni, Obstholz, partiell versilbert, vergoldet oder bemalt, Spiegelglas, deutsch, um 1809 ■ Pendule (Stutzuhr) »Wagen des Telemach«, Bronze vergoldet, Emaille, Jean-André Reiche (Entwurf), Denière et Matelin (Ausführung), Paris, 1810/15 (Neuerwerbung).

Nördliche Kaiserzimmer

RÄUME 14 BIS 21

Während sich die Arbeiten in den südlichen Kaiserzimmern der Vollendung näherten, begann 1743/44 auch die Ausgestaltung der nördlichen Kaiserzimmer noch unter Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746). Wegen der im Herbst 1745 anstehenden Kaiserwahl in Frankfurt drängte der Bauherr zur Eile, um auch diese zunächst in vereinfachter Form eingerichteten Räume für Gäste zur Verfügung zu haben.

Ihren endgültigen Charakter als prunkvolle Paradezimmer erhielten die ersten vier Räume dann unter Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754), der die Wandstuckaturen vergolden und das Mobiliar ergänzen ließ. Die weiter nach Norden hin bis zum Rennweg folgenden »Ordinari Gastzimmer«, in denen 1750 bis 1753 noch Tiepolo mit seinen Söhnen wohnte, wurden schließlich erst nach dem Siebenjährigen Krieg unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779) in den Übergangsformen vom späten Rokoko zum Klassizismus ausgestattet, der letzte Raum erst 1772.

Auch die ersten nördlichen Kaiserzimmer unterscheiden sich schon erheblich von den südlichen, da die Würzburger Ausstattungskünstler inzwischen die Wendung von den wienerischen Régencedekorationen zum Würzburger Rokoko vollzogen hatten. Die holzbraunen Vertäfelungen wurden hier, wie schon im Spiegelkabinett, von weiß gefassten abgelöst, die vergoldeten Schnitzereien an Kamin- und Pfeilerspiegeln von ebenso reichen Stuckaturen. Nicht mehr der sonore Akkord Braun mit Gold bestimmt

Schreibschrank von K. M. Mattern und G. A. Guthmann, um 1745 (Raum 15)

die farbige Gesamterscheinung, sondern lichte Töne und die Kombination Weiß mit Gold. In den alten Inventaren heißen diese Räume daher auch »Weiße Zimmer«. Vor dem Hintergrund der hellen, zarten Rokokodekorationen wirken die hochbarocken Wirkteppiche fast zu pathetisch und zu farbintensiv. Diese schon damals höchst wertvollen Brüsseler Wirkteppiche aus der Manufaktur des Geraert Peemans hatte, wie die Wappen zeigen, Fürstbischof Johann Philipp von Greiffenclau (reg. 1699–1719), der Onkel Carl Philipps, noch vor dem Bau der Residenz für die Festung Marienberg anfertigen lassen.
Bei der bis 1974 abgeschlossenen Wiederinstandsetzung mussten die Stuckaturen aller Deckenspiegel erneuert werden, die Stuckaturen der Hohlkehlen, der Wände sowie der Supraporten- und Spiegelumrahmungen sind zum größten Teil noch original, ebenso die meisten Supraportengemälde.

14 VORZIMMER DER NÖRDLICHEN KAISERZIMMER

Die weiß gefassten Vertäfelungen zeigen nur einfache Rechteckfüllungen in vergoldeten Rahmen. In den Eckfeldern des rein weißen Deckenstucks stellte Antonio Bossi 1744 Allegorien der vier Elemente dar (erneuert). Im Jahr darauf fügte er in den hitzig lodernden Formen seines Spätstils die prachtvollen Stuckaturen mit Venus und Endymion am Kaminspiegel (original, teilweise ergänzt) und an den Fensterpfeilern (erneuert) hinzu. Statt des 1945 verbrannten ursprünglichen Deckenbildes von Anton Clemens Lünenschloß »Erbauung des Würzburger Domes« aus dem Jahr 1741 ist in den Deckenspiegel ein Ölgemälde des Antonio Bellucci von 1715 »Parisurteil auf dem Berge Ida mit Romulus und Remus« eingelassen. Die originalen Gemälde und Umrahmungen der Supraporten sind erhalten: »Gesellschaftsstück«, wahrscheinlich von Jan Cossiers (Eingangswand); »Mars und Venus«, flämisch, 17. Jahrhundert (Aus-

Vorzimmer der Nördlichen Kaiserzimmer mit einem Wirkteppich von G. Peemans, um 1700

gangswand). Den zerstörten Fayenceofen des Würzburger Hofhafners Dominikus Eder von 1735 ersetzt jetzt ein um 1760 entstandener, weiß-goldener Wiener Rokokoofen. Der schwarze Marmorkamin trägt eine vergoldete Kartusche mit dem Schönbornwappen.

Wirkteppiche: 3 Brüsseler Wirkteppiche der Alexanderfolge mit Wappen des Fürstbischofs Johann Philipp von Greiffenclau (reg. 1699–1719) von Geraert Peemans, um 1700: »Alexanders Sieg über König Poros von Indien (Teil b): Gefangenenzug« (Eingangswand), »Schlacht bei Arbela/Darius flieht vor Alexander« (Rückwand), »Alexanders Sieg über König Poros von Indien (Teil d): Gefolge Alexanders« (Ausgangswand, vgl. Raum 7 und 15).

Einrichtung: 2 Konsoltische, geschnitzt, vergoldet, Würzburg, um 1745/50 (vielleicht von Ferdinand Hund) ■ 5 Banketts (4+1 Kopie), geschnitzt, weiß mit Gold, von Andreas Michael Dietrich. Die bemerkenswerten gewirkten Bezüge (Blumen und Rocailles auf weißem Fond) aus der Würzburger Wirkteppich-Manufaktur Andreas Pirot, um 1752 ■ Deckelvase, achteckig, mit Fo-Hund, japanisch, 18. Jahrhundert ■ Riesenvase, blauweiß, Delft, 17. Jahrhundert ■ 6 Wandleuchter, zweiarmig, Bronze vergoldet, Würzburg, um 1745, von Hofschlosser Georg Oegg ■ 2 Glasarmlüster mit farbigen Glasblumen (Kopien, s. Raum 6) ■ 2 Kaminböcke und dreiteiliges Kaminbesteck, Würzburg, um 1750.

Prunkuhr von L. Hoys, Bamberg, 1750 (Raum 15)

15 AUDIENZZIMMER DER NÖRDLICHEN KAISERZIMMER

Die weiß gefassten Holzvertäfelungen sind mit geschnitzten und vergoldeten Rahmen verziert. Die weißen Stuckaturen Antonio Bossis von 1745 an der Decke sind erneuert, seine teilweise vergoldeten Stuckaturen in der Hohlkehle, am Pfeilerspiegel sowie an den Supraporten und Fensternischen hingegen überwiegend original. Am Pfeilerspiegel weiß polierte Figur der Fama mit Attributen der fürstbischöflichen Herrschaft. In die prachtvoll lodernden Rocailles Bossis sind kleine Spiegelstücke eingesetzt. Statt des 1945 verbrannten Deckenbildes »Überwindung der aufständischen Bauern durch den Würzburger Fürstbischof 1525« des A. C. Lünenschloß von 1739 ist ein Ölgemälde des Antonio Bellucci von 1715 »Allegorie des fürstlichen Mäzenatentums« (Befreiung Merkurs durch Kunst und Wissenschaft) eingelassen. In den Supraporten die beiden ursprünglichen Gemälde von G. A. Pellegrini: »Moses als Kind tritt Pharaos Krone mit den Füßen« (Eingangswand) und »Susanna und die Alten«. An der Stelle eines 1945 zerstörten Fayenceofens des Würzburger Hofhafners Dominikus Eder von 1735 steht jetzt ein um 1760 entstandener, weiß-goldener Wiener Rokokoofen.

Audienzzimmer der Nördlichen Kaiserzimmer (Raum 15)

Wirkteppiche: 3 Brüsseler Wirkteppiche der Alexanderfolge mit Wappen des Würzburger Fürstbischofs Johann Philipp von Greiffenclau (reg. 1699–1719) von Geraert Peemans, um 1700: »Alexanders Sieg über König Poros von Indien (Teil c): der verwundete Poros vor Alexander« (Eingangswand, vgl. Raum 7 und 14), »Triumphzug Alexanders in Babylon« (Rückwand), »Alexanders Großmut gegen die Familie des Darius« (Ausgangswand).

Einrichtung: 2 unterschiedliche Konsoltische, geschnitzt, weiß mit Gold, Würzburg, um 1750, von Hofbildhauer Andreas Michael Dietrich ■ Schreibschrank, eingelegt (Nussbaummaser, Elfenbein, Palisander, Zinn) und geschnitzt. Hauptwerk des Würzburger Kunstschreiners Karl Maximilian Mattern, die vergoldeten Schnitzereien wahrscheinlich von Georg Adam Guthmann, Würzburg, um 1745 ■ Garnitur Sitzmöbel (1 Kanapee, 2 Armlehnsessel, 2 Polsterstühle), weiß mit Gold, geschnitzt,

von Hofbildhauer Andreas Michael Dietrich, Würzburg, 1751. Bemerkenswerte alte gewirkte Straßburger Bezüge mit Blumenmustern auf weißem Grund ■ Standuhr, Würzburg, um 1750/60, Zifferblatt bez.: »Langschwert Wirtzburg« ■ Stockuhr mit Spielwerk (6 Melodien auf 9 Glocken), von Leopold Hoys, bez.: »LEOP. HOYS 1750 Bamberg« ■ 2 Wandleuchter, zweiarmig, Bronze vergoldet, von Georg Oegg, Würzburg, um 1745 ■ Kristallkronleuchter, Wien, um 1750.

16 ROTES KABINETT DER NÖRDLICHEN KAISERZIMMER

Aus der ersten Ausstattungsphase stammen die außerordentlich fantasievollen und zarten Deckenstuckaturen Antonio Bossis (teilweise erneuert). Zu den Emblemen der bildenden Kunst, der Musik, der Kriegskunst und der Wissenschaften treten als naturalistische Motive Bäume, ferner Vögel und Büsten. Im Vergleich zu den vorhergehenden Räumen erscheinen die vergoldeten Stuckrahmungen des Kaminspiegels und der Supraporten bereits weniger bewegt, die vergoldeten Schnitzereien der weiß gefassten Türen und Lambris (erneuert) zeigen nahezu verfestigte Formen. Die Supraportengemälde »Moses im Binsenkörbchen« von Sebastiano Mazzoni, Venedig, um 1650/60 (Eingangswand) und »Mann mit Kleinodien«, italienisch (Caravaggio-Schule, Ausgangswand) gehören zum Originalbestand. Der Kamin aus blaugrauem Marmor zeigt das Schönbornwappen, die eiserne Kaminplatte von 1680 stammt aus der Würzburger Festung Marienberg.

Gemälde (Leihgaben der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen): Blumen- und Früchtestillleben von Andreas Mattenheimer (1752–1810) ■ 2 Stillleben mit toten Vögeln von Johann Albert Angermeyer (1674–1740) ■ Ideallandschaft von Maximilian Joseph Schinnagl (1697–1762) ■ 2 kleine Landschaften von Georg Friedrich Meyer (1735–1779).

Einrichtung: 2 elegante, zierliche Konsoltische, geschnitzt, weiß mit Gold, wohl von Johann Wolfgang van der Auwera, Würzburg, um 1745/50 ■ 4 Armlehnsessel, geschnitzt, weiß mit Gold, Bezüge erneuert, Würzburg, um 1750 ■ 2 Wandleuchter in Form von Zweigen und Blattwerk und Blumen, geschmiedet, bunt gefasst, von Hofschlosser Georg Oegg, Würzburg, 1751 ■ Kristallkronleuchter, Wien, um 1750 (ergänzt) ■ 2 Kaminböcke und dreiteiliges Kaminbesteck, Würzburg, um 1750.

17 GRÜNDAMASTENES ZIMMER DER NÖRDLICHEN KAISERZIMMER (GESELLSCHAFTSZIMMER)

Der Grundton dieses Raumes, der schon im 18. Jahrhundert nach seiner damaligen Wandbespannung »gründamastenes Zimmer« hieß, ist weiß mit sparsamer Vergoldung. Die Stuckaturen der Decke stehen auf lichtgrauem, die an den Wänden und Spiegelumrahmungen auf lichtgrünem Grund. Den Rahmen des Kaminspiegels zieren die weiß polierten bizarren Figuren der vier Erdteile, den Pfeilerspiegel Allegorien des Abend- und des Morgenlandes. Es handelt sich um Hauptwerke Antonio Bossis, die seinem bis zur Auflösung wilden Spätstil angehören. Die Rocailles zergehen zu weißgoldenem Schaum. Eingelassene Spiegelstücke senden Lichtblitze aus. Am Kaminspiegel und an den Supraporten sind die Stuckaturen Bossis ganz, am Pfeilerspiegel teilweise erhalten, in den Fenstergewänden und am Deckenspiegel sind sie erneuert. Im Deckenzentrum Relief der »Frankonia« mit dem Schönbornwappen, umgeben von Putten, Büsten und Fabeltieren. Die Zuschreibung der Supraporten »Flora« und »Bacchus«, deren Bildrahmen Andreas Dietrich um 1745 schnitzte, an Carlo Signani ist fraglich, um italienische Arbeiten des 17. oder frühen 18. Jahrhunderts handelt es sich jedenfalls. Blaugrauer Marmorkamin mit Schönbornwappen.

Gründamastenes Zimmer der Nördlichen Kaiserzimmer (Raum 17)

Gemälde: Die beiden Staatsporträts des Kaisers Karl VI. (reg. 1711–1740) und seiner Gemahlin Elisabeth Christine sind vermutlich Kopien von Johann Thalhofer nach Johann Gottfried Auerbach. Mit ihren von Georg Adam Guthmann geschnitzten Rahmen waren sie ursprünglich im ehemaligen Kavalierspeisesaal (späterer Toskanasaal) über zwei Kaminen angebracht.

Einrichtung: 2 Konsoltische, geschnitzt, weiß mit Gold auf grünem Fond, wahrscheinlich von Johann Wolfgang van der Auwera, Würzburg, um 1745 ■ Pfeilertisch, weiß mit Gold auf grünem Fond, geschnitzt, von Andreas Michael Dietrich, Würzburg, um 1745 ■ 4 Polsterstühle, geschnitzt, weiß mit Gold, wohl Andreas Michael Dietrich nach Entwurf von Byss (bez.: M. R. Byss), Würzburg, 1751; alte gewirkte Straßburger

Bezüge ■ 2 Topfvasen, japanisch (Imari), 18. Jahrhundert ■ 4 Wandleuchter in Form von Zweigen mit Blattwerk, zweiarmig, farbig gefasst, Würzburg, um 1750 ■ Kristallkronleuchter, Wien, um 1750 (ergänzt) ■ 2 Kaminböcke mit Pferden in der Levade und Schönbornwappen, Bronze vergoldet, Paris, um 1720 ■ dreiteiliges Kaminbesteck, Würzburg, um 1750.

Wanduhr mit Chronos, ursprünglich mit balancierendem Werk, von M. Maerkel, Bamberg, 1764 (Raum 18)

18 SCHLAFZIMMER DER NÖRDLICHEN KAISERZIMMER (NAPOLEONZIMMER)

In diesem Raum übernachtete Kaiser Napoleon, der während der Regierungszeit Großherzog Ferdinands III. von Toskana dreimal, 1806, 1812 und 1813, in Würzburg Station machte. Anlässlich seines Aufenthalts von 1812 in Begleitung seiner zweiten Gemahlin Marie-Louise, einer Nichte Ferdinands, wurden die aus dem Mobiliar der Toskanazimmer stammenden Paradebetten und Nachtkästchen hier aufgestellt. Auch vorher diente der Raum schon als Gästeschlafzimmer. Die Ausstattungsarbeiten wurden vom Siebenjährigen Krieg unterbrochen und erst 1763 fortgesetzt. Inzwischen hatte das Würzburger Rokoko die Wendung zu seiner Spätphase vollzogen, die sich erstaunlich zäh bis in die Siebzigerjahre hielt. In der ersten Ausstattungsetappe um 1745 hatte Antonio Bossi die äußere Umrahmung des Deckenspiegels stuckiert, in der zweiten fügte Friedrich Manger 1763 den vergoldeten Mittelteil mit Puttenreigen und Blumengirlande auf rosa getöntem Fond sowie sämtliche Stuckaturen der Wände und Fensternischen hinzu. Auch die originale Lambris war hier nur stuckiert, jetzt ist sie, wie der Deckenspiegel, erneuert. Den teilweise ergänzten Fayenceofen mit Blumenmalerei in Muffelfarben lieferte Franz Paul Acker aus Straßburg 1764. Die Supraporten »Jupiter und Merkur« (bez. re. u.: »Sanguinetti«) und »Merkur und Argos« malte Lazaro Maria Sanguinetti, »Krieger und Kupplerin« (Rückwand) Dirck van Baburen.

Schlafzimmer der Nördlichen Kaiserzimmer, sog. Napoleonzimmer (Raum 18)

Gemälde: Das Bildnis des Papstes Benedikt XIV. (reg. 1740–1758) von Ignaz Stern d. J. hing 1778 »in dem hochfürstlichen Wohnzimmer« der zweiten Bischofswohnung.

Einrichtung: 2 Paradebetten und 2 Nachtkästchen, geschnitzt, vergoldet, von Johann Valentin Raab, 1809 (Baldachin ersetzt) ■ 2 Konsoltische, geschnitzt, vergoldet, von Daniel Köhler, Würzburg, 1771/72 ■ Garnitur Sitzmöbel, bestehend aus 1 Eckkanapee, 2 Armlehnsesseln und 6 Polsterstühlen, geschnitzt,

vergoldet (Bezüge erneuert), von Daniel Köhler, Würzburg, 1771/72 ■ Wanduhr mit Chronos, ursprünglich mit balancierendem Werk, von Martin Maerkel, Bamberg, um 1764 ■ 2 Wandleuchter, zweiarmig, Bronze vergoldet, Würzburg, Mitte 18. Jahrhundert ■ Kristallkronleuchter, Wien, um 1750.

19 ERSTES GASTZIMMER DER NÖRDLICHEN KAISERZIMMER (SOUPERZIMMER)

Dieser und die beiden folgenden Räume bilden zusammen mit dem Schlafzimmer ein geschlossenes Appartement, das für hohen Besuch bestimmt war. Die Gestaltung der Wände besteht ausschließlich aus weißem, teilvergoldetem Stuck. In der ersten Ausstattungsphase stuckierte Antonio Bossi noch die Deckenvoute, in der zweiten fertigte Friedrich Manger 1764 den weiteren Wand- und Deckenstuck in Formen des spätesten Rokoko: Naturalistische Blüten und Ranken drängen die ohnehin spärlichen Rocailles zurück; die Rahmungen verlaufen nicht mehr in hoch bewegten, asymmetrischen Kurven, sie versteifen sich vielmehr oder kehren überhaupt ganz zum rechten Winkel zurück. Im Stuck über den Fensternischen die Initialen AF des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim. Die vier Reliefs über den Spiegeln und in den Ecknischen mit Darstellungen antiker Heldentaten schuf Antonio Petrolli 1764/65. Supraporten (von

Schreibschrank von A. Roentgen, um 1768 (Raum 19)

links nach rechts): »Mars und Minerva«, vielleicht Kopie nach Gerard de Lairesse; »Nachtstück« von Jacopo Bassano; »Cupido und Putten beim Wegschaffen von Rüstungen«, wahrscheinlich von Thomas Willeborts; »Kuchenbäckerin«, wahrscheinlich von Antonio Amorosi. Straßburger Fayenceofen mit Purpurmalerei (Herkulesszenen) von Franz Paul Acker, 1766 (Ofen und Stuckaturen teilweise ergänzt).

Vorhergehende Doppelseite: Erstes Gastzimmer der Nördlichen Kaiserzimmer (Raum 19)

Wirkteppiche: 2 Brüsseler Wirkteppiche der Manufaktur des Jan Frans van den Hecke; Brüssel, um 1680, mit Darstellungen der vier Elemente: »Feuer und Erde«, »Luft und Wasser«.

Einrichtung: 2 Schreibschränke von Abraham Roentgen, Neuwied, um 1765/68, mit Rocailles, Blumen, Früchten und Vögeln in farbiger Marketerie. Der eine mit zweitürigem Unterteil ist schon seit 1768 in Würzburg nachweisbar (Esche,

Kanapee, fränkisch, um 1765–1770 (Raum 19)

Zeder, Palisander, etc.), der andere mit zwei Schubladen im Unterteil wurde 1961 hinzu gekauft (Eiche, Ahorn, Amaranth, Buchs, Birke, Patuk etc.) ■ Konsoltisch, geschnitzt, weiß mit Gold, fränkisch, um 1750 (Ankauf 1966) ■ Konsoltisch, geschnitzt, weiß mit Gold, fränkisch, um 1765/70 ■ Hervorragende Garnitur Sitzmöbel (1 Kanapee, 6 Polsterstühle) in späten Rokokoformen, vergoldet, geschnitzt, fränkisch, um 1765/70. Alte Savonneriebezüge von 1770 aus der Manufaktur des Peter Jesse in Heidelberg ■ Kristallkronleuchter, Wien, um 1740/50 ■ 4 Wandleuchter, zweiarmig, Bronze vergoldet, Würzburg, Mitte 18. Jahrhundert.

20 ZWEITES GASTZIMMER DER NÖRDLICHEN KAISERZIMMER (TEEZIMMER)

Spätschöpfung des Würzburger Rokoko. In den Dekorationen kommt es zu Rückgriffen auf die Kunst der Régence, dafür tritt die Rocaille immer seltener auf. Die Rahmungen verfestigen sich, die Bewegung erstarrt. Die gesamte, ganz auf Weiß und Gold gestimmte Stuckausstattung an der Decke und an den Wänden schufen Materno und Ludovico Bossi 1766/67. Über den Spiegeln Puttenpaare, die Rondos mit Bruststücken von dem Bamberger Hofmaler Nicolaus Treu halten: »Komödiant mit Maske« (Eingangswand), »Greis mit Stundenglas und Buch« (Rückwand), »Geldzähler« (Ausgangswand) und »Hl. Joseph mit Jesuskind« (Kopie, Fensterwand). Über den Türen und Blendtüren rechteckig gerahmte Supraporten (nach Kriegsschäden stark restauriert): »Dame mit Violine (?)«, französisch, 17. Jahrhundert, und »Dame mit Flöte spielendem Faun«, italienisch, 17. Jahrhundert (Eingangswand); »Dame mit Laute«, vielleicht von Pietro de Liberi und »Dame am Spinett« (Kopie, Ausgangswand). Kamin aus blaugrauem Marmor. Die Stuckausstattung ist teilweise, der aufwändig intarsierte Fußboden komplett erneuert.

Einrichtung: 3 Konsoltische, ursprünglich von J. P. Wagner, 1768 (1945 zerstört und 1997 nach Fotos rekonstruiert), geschnitzt, vergoldet, rote Marmorplatten ■ Tisch, ursprünglich von F. Tietz, um 1765 (1945 zerstört, nach Fotos rekonstruiert), geschnitzt, vergoldet, rote Marmorplatten ■ Garnitur Sitzmöbel (2 Kanapees, 2 Armlehnsessel) in späten Rokokoformen, vergoldet, geschnitzt, Würzburg, um 1760, mit erneuerten roten Damastbezügen ■ Ofenschirm, geschnitzt und vergoldet, Würzburg, um 1760 ■ 8 Wandleuchter, zweiarmig, Bronze vergoldet, Würzburg, Mitte 18. Jahrhundert ■ Kristallkronleuchter, Wien, um 1750.

21 GRÜNLACKIERTES ZIMMER DER NÖRDLICHEN KAISERZIMMER

Als Eckraum der riesigen Gartenfront schließt das 1769 bis 1772 ausgestattete Grünlackierte Zimmer die 169 m lange Flucht der nördlichen und südlichen Kaiserzimmer ab. Es handelt sich um eine singuläre, ganz aus dem Geist des späten Würzburger Rokoko und frühen Klassizismus erfundene Schöpfung. Nach dem fantasievollen Spiegelkabinett der südlichen Kaiserzimmer ist es das originellste, wenn auch nicht bedeutendste unter den spezifisch würzburgischen Raumkunstwerken der Residenz. Den Eindruck bestimmt ein leuchtendes Grün, das man lasierend auf einen Silbergrund auftrug, wodurch die Farbe Tiefe und einen eigenartig transluziden Glanz erhielt. Hinzu treten ferner die vergoldeten Stuckaturen in späten Rokokoformen von Materno Bossi sowie farbige Landschaften, Puttenszenen, Blütengehänge, Schmetterlinge etc. von reizvoller Buntheit. Die Malereien in der Hohlkehle und über den Spiegeln schuf Georg Carl Urlaub 1770, die an den Wänden Christian Popp und Ernst Schwab. Die Wände dieses Raums litten allerdings durch den Brand der Residenz 1945 erheblich, große Flächen und die gesamte Decke mussten rekonstruiert werden.

Der bemerkenswerte eingelegte Fußboden, ursprünglich eine Arbeit des Bamberger Hofebenisten (Kunstschreiners) Balthasar Hermann, erzeugt mit seinem vexierenden Muster aus dunklen und hellen exotischen Hölzern einen dreidimensionalen Raumeindruck (erneuert). Fayenceofen mit vasenförmigem Aufsatz, weiß mit reicher Vergoldung; Straßburg, von Franz Paul Acker, 1766 (ergänzt). Die Fassung der Einrichtungsgegenstände ist auf die farbige Erscheinung des Raumes abgestimmt.

Nächste Doppelseite: Grünlackiertes Zimmer der Nördlichen Kaiserzimmer (Raum 21)

Einrichtung: 2 Konsoltische, grün mit Gold, geschnitzt mit Puttenfiguren von Johann Peter Wagner, um 1770 ■ 1 Kanapee und 2 Armlehnsessel in Louis-seize-Formen, grün mit Gold, geschnitzt 1774 von dem Bamberger Hofebenisten Balthasar Hermann ■ Spieltisch mit Marketerie (Nussbaum, Perlmutt, etc.) von Hofschreiner Franz Benedikt Schlecht, 1755–1757. Auf der Platte das Wappen des Würzburger Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim ■ 8 Wandleuchter, zweiarmig, Bronze vergoldet, in Louis-seize-Formen ■ Glasarmlüster mit farbigen Blättern und Blumen, Johann Michael Faller, Würzburg, um 1770 (ergänzt).

22 DIENERSCHAFTSZIMMER

Gemälde (Leihgaben der Bundesrepublik Deutschland): Jagdstillleben, Joannes Fyt (1611–1661) ■ Jagd- und Früchtestillleben, Frans Snyders (1579–1657).

Einrichtung: 2 Kommoden, eingelegt, deutsch, um 1790 ■ Korblüster, Dresden, um 1809.

Staatsgalerie

RÄUME 23 BIS 29

In den sogenannten »Rennwegzimmern« der Residenz befindet sich seit 1974 eine bedeutende Zweiggalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Ausgehend von Tiepolos Würzburger Werken ist die 2016 neu eingerichtete Staatsgalerie den großen Jahrhunderten der venezianischen Malerei gewidmet.

Neben Tizian und Tintoretto prägte Paolo Veronese das Goldene Zeitalter der Malerei in Venedig des 16. Jahrhunderts. Besonders zwei in seiner Werkstatt ausgeführte Bilderserien rufen in der Galerie die große Tradition der Kunst- und Handelsmetropole in Erinnerung. Werke von Palma il Giovane, Jacopo und Leandro Bassano, die zu den führenden Meistern der nachfolgenden Künstlergeneration zählen, dokumentieren das Fortbestehen der Blütezeit bis ins 17. Jahrhundert. Mit den ausgestellten Andachts- und Historienbildern, Allegorien und Porträts öffnen sich Einblicke in das gesellschaftliche, politische und religiöse Leben der Lagunenstadt. Zwei ungewöhnliche Ereignisbilder von Joseph Heintz d. J. zeigen Venedig als Stadt der Feste und des Vergnügens.

Im Zentrum der Präsentation, im ehemaligen Theatersaal der Residenz, begegnen Tugendallegorien aus Veroneses Werkstatt dem Altarbild, das Giovanni Domenico Tiepolo 1754 für die Abteikirche Münsterschwarzach malte. Diese Gegenüberstellung lässt erahnen, wie tief das Schaffen der venezianischen Meister des Spätbarocks in der Hochrenaissance ihrer Heimatstadt verwurzelt war. Von seinen Zeitgenossen wurde Giovanni Battista Tiepolo als »neuer

Veronese« gefeiert. Auf den ersten Blick beschwört seine Malerei Venedigs alten Glanz. Die Darstellung eines Botschafterempfangs von Luca Carlevarijs dokumentiert exemplarisch, wie die prunksüchtige Elite der Stadt den Verlust ihrer wirtschaftlichen und politischen Macht verleugnete.
Mit Intelligenz und Witz, mit viel Licht und kraftvollen Farben setzten Jacopo Amigoni, Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Pittoni und die beiden Tiepolo ihre Bilderzählungen in Szene. Ihre Werke im zweiten Teil der Galerie künden von der europaweiten Dominanz der venezianischen Malerei im 18. Jahrhundert. Anders als ihre Vorgänger malten diese Meister nur noch selten für die Paläste und Kirchen ihrer Heimat. Sehr erfolgreich stellten sie sich in den Dienst der europäischen Fürsten, und bald schmückte ihre elegante, dekorative Kunst zahlreiche Residenzen nördlich der Alpen.

KATALOG AUSGEWÄHLTER WERKE

23 ERSTES GALERIEZIMMER

Leandro Bassano (1557–1622)
»Susanna und die beiden Alten«, um 1580/90
Leinwand, 115,9 x 145,6 cm
Inv. HuW 27

Die Erzählung des Propheten Daniel von Susanna beim Bade, die von zwei alten Richtern begehrt, bedrängt und verleumdet wird, gestaltete Leandro Bassano nach einem Vorbild seines Vaters Jacopo. Dabei verortete er die Szene in einer reichen Parklandschaft, wie sie für das späte 16. Jahrhundert charakteristisch ist. Während sich Susanna mit Hilfe ihrer Gefährtinnen auf das Bad vorbereitet und ihr Kleid abgelegt hat, planen die beiden Männer im Hintergrund bereits ihre schändliche Tat.

Paolo Veronese (Werkstatt oder Umkreis), »Sultan Orchard II.«, um 1580

24 ZWEITES GALERIEZIMMER

Tizian (um 1485/90–1576), Werkstatt oder Nachfolge
»Maria Magdalena als Büßerin«, um 1570/90
Leinwand, 125,5 x 93,4 cm
Inv. 5175

Für namhafte Auftraggeber, wie Philipp II. und Kardinal Granvelle, malte Tizian das Bildnis der Heiligen Maria Magdalena als schöne Büßerin. Die Darstellung der nur leicht bekleideten, reuigen Einsiedlerin hat sich in mehreren Fassungen des Meisters erhalten. Zahlreiche Kopien seiner Werkstatt und Nachfolge dokumentieren das lang

anhaltende Interesse an dem Motiv. Maria Magdalena erscheint mit ihren Attributen – Salbgefäß, Buch und Totenschädel – in einer felsigen Landschaft und richtet ihren Blick weinend zum Himmel. Tizian präsentiert die Heilige im Stil der venezianischen Schönheitenbildnisse: Ihre körperlichen Reize werden von ihrem langen Haar, dem leichten Gewand und gewebten Tuch mehr betont als verhüllt.

Palma il Giovane (1544–1628)
»Der Heilige Sebastian«, um 1610
Leinwand, 141,8 x 112 cm
Inv. 575

In der auf Tintoretto und Veronese folgenden Malergeneration entwickelte sich Palma il Giovane zum führenden Meister in Venedig. Deutlicher als bei seinen vergleichbaren Darstellungen von Sebastians Martyrium konzentrierte sich der Maler hier auf das Motiv der monumentalen Aktfigur. Nur der Pfeil, der markant vor dem hellen Himmel steht, kennzeichnet die Bilderzählung. Kraftvoll modellierte Palma den in die artifizielle Pose gezwungenen Körper des Heiligen durch Licht und Schatten und betonte zugleich seine Silhouette. Bemerkenswert ist vor allem die Entscheidung, den Kopf und Oberkörper des sitzend Gefesselten so weit nach vorn zu neigen, dass dessen Antlitz verborgen bleibt.

Paolo Veronese (1528–1588), Werkstatt oder Umkreis
Vierzehn Bildnisse türkischer Sultane, um 1580
Leinwand, jeweils ca. 69 x 54 cm
Inv. 2236–2249

Im Jahr 1578 erreichte den venezianischen Senat durch seinen Gesandten in Konstantinopel der Wunsch des Großvisiers, Bildnisse der Sultane aus Venedig zu erhalten. Ein Jahr später wurde eine heute größtenteils verlorene Porträtserie geliefert, die alle Sultane von der Gründung des osmanischen Reiches bis zum amtierenden Murad III.

darstellte. Nach ihrem Vorbild entstanden zeitnah in derselben Werkstatt die hier präsentierten Bildnisse. Offensichtlich wurden sie von mindestens zwei Künstlern ausgeführt, die mit Veroneses Malstil vertraut waren. Die ursprüngliche Präsentation der Serie sah eine chronologische, dabei aber von rechts nach links zu lesende Anordnung vor, innerhalb derer sich die meisten der Dargestellten paarweise im Dialog begegnen. Die aktuelle Hängung berücksichtigt diese den kompositorischen Aufbau der Porträts bestimmende Intention.

Leandro Bassano (1557–1622)
Bildnis des Kaufmanns Leonhard Hermann, um 1575
Leinwand, 133,4 x 95,5 cm
Inv. 8091

Leandro gehörte der Malerfamilie dal Ponte an, die nach ihrer Heimatstadt Bassano genannt wurde. Vor allem als Porträtmaler machte er in Venedig Karriere. Der deutsche Kaufmann Leonhard Hermann war mehrere Jahre in der Lagunenstadt tätig und amtierte 1571 als Konsul am Fondaco dei Tedeschi. Bassano präsentiert ihn, standesgemäß mit einer pelzbesetzten Schaube bekleidet, bei der Arbeit an seiner Korrespondenz. Ein gefalteter Brief trägt Hermanns Anschrift in Venedig und bestätigt, dass das Porträt während seines dortigen Aufenthalts zwischen 1571 und 1582 entstanden ist. Die Sanduhr auf dem mit einem kostbaren Teppich bedeckten Tisch mahnt die irdische Vergänglichkeit an.

25 DRITTES GALERIEZIMMER

Luca Carlevarijs (1663–1730)
»Empfang der venezianischen Gesandten am Tower in London«, nach 1707
Leinwand 135,9 x 252 cm
Inv. 14560

Mit dem Schaffen von Luca Carlevarijs nahm die Blütezeit der Vedutenmalerei im Venedig des 18. Jahrhunderts ihren Anfang. Kunstvolle Panoramaansichten bildeten die Folie für die Darstellung diplomatischer Ereignisse. Mit diesem Großformat dokumentiert Carlevarijs die Begrüßung der venezianischen Gesandten, Niccolò Erizzo und Alvise II. Pisani, durch Vertreter der englischen Regierung. Vor der Kulisse Londons ist das prunkvolle Empfangszeremoniell in Szene gesetzt. Soeben sind die Gesandten mit Barkassen an das Themse-Ufer gebracht worden, wo ihre Prunkkarossen bereitstehen. Da der Maler die Stadt nie gesehen hatte, dienten ihm druckgrafische Veduten als Vorlage.

26 VIERTES GALERIEZIMMER

Antonio Bellucci (1654–1726)
»Danae und Perseus auf dem Floss« und
»Amor und Psyche«, um 1710
Leinwand, 123 x 176 cm bzw. 111 x 170 cm
Inv. 914/915

Dem Düsseldorfer Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz diente Bellucci ein Jahrzehnt als Hofmaler. Für dessen Galerie schuf er die beiden mythologischen Darstellungen, die als Liebesallegorien zu lesen sind: Die von Zeus geschwängerte Danae wird nach der Geburt ihres Sohnes Perseus von ihrem Vater Akrisios auf dem Meer ausgesetzt. Zeus behütet ihre gefährliche Reise und geleitet sie zur Insel Seriphos. Mit einem Segel lenkt hier der kleine Perseus das Floss durch die Fluten.
Die schöne Königstochter Psyche darf den nur nachts bei ihr weilenden Amor nicht erkennen. Ihre neidischen Schwestern drängen sie zur Ermordung des göttlichen Gatten, weil er eine Schlange sein müsse. Als Psyche sich Amor mit Dolch und Öllampe nähert ist sie von seiner Schönheit überwältigt. Doch von einem Tropfen des heißen Öls geweckt fliegt Amor davon.

Federico Bencovich (1677–1753)
»Herkules und Omphale«, um 1710/15
Leinwand, 130 x 108 cm
Inv. 11336

Der in Venedig und vor allem in Bologna ausgebildete Federico Bencovich erhielt seit 1715 bedeutende Aufträge ranghoher deutscher Kleriker. Für Lothar Franz von Schönborn, Fürstbischof von Bamberg und Kurfürst von Mainz, war er in Schloss Weißenstein bei Pommersfelden tätig. 1734 wurde er von Friedrich Carl von Schönborn, Fürstbischof von Bamberg und Würzburg, zum Hofmaler ernannt und schuf verschiedene Gemälde für die Würzburger Residenz und Hofkirche. Das aus der antiken Mythologie stammende Thema des Bildes war seit der Renaissance ein beliebtes Beispiel für die »Weibermacht«: Zur Strafe für die Ermordung des Iphitos wurde Herkules an Omphale, die Königin von Lydien, verkauft. Da sich Herkules in Omphale verliebte, obwohl er ihr als Sklave zu dienen hatte, ist der hier gezeigte Rollentausch – Herkules mit Spindel und Spinnrocken, Omphale hingegen im Löwenfell und mit Keule – erotisch aufgeladen.

27 NORDOVAL-GALERIESAAL (EHEMALS OPERNTHEATER)

Die zunächst geplante Ausstattung als Fürstensaal, für den François de Cuvilliés d. Ä. 1766 ein Holzmodell geliefert hatte, kam nie zur Ausführung. In dem heute schmucklosen Raum, einer 21,50 m x 15,80 m großen Rotunde, deren Wölbung in 9,70 m Höhe bis ins obere Mezzanin reicht, erinnert auch nichts mehr daran, dass Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim 1770/71 hier ein Operntheater eingerichtet hatte, das »niedliche Theater zu Würzburg«, wie es der Bruder des Fürstbischofs bezeichnete. Die Theaterausstattung mit drei halbkreisförmig ansteigenden Sitzreihen, einer Fürstenloge und

dem fast die ganze westliche Raumhälfte einnehmenden Bühnenraum wurde allerdings schon 1790 unter Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal mangels Bedarf wieder beseitigt. Die Raumbezeichnung »alte Bibliothek« (1820) wandelte sich schließlich zu »Carrousel Saal« (1845): Für die Kinder des Kronprinzen und nachmaligen Königs Ludwig I. war hier ein Karussell aufgestellt, das ursprünglich Großherzog Ferdinand von Toskana (reg. 1806–1814) für das Sommerschloss Werneck erworben hatte. (Dieses Karussell ist heute Teil der Ausstellung zur Toskanazeit in Raum 13c.) Seit 1931/32 wird der Ovalsaal als Galeriesaal genutzt.

Paolo Veronese (1528 – 1588), Werkstatt
Vier Gemälde mit Allegorien der Tugenden, um 1580
Leinwand, jeweils ca. 207 x 133 cm

Die vier großformatigen Gemälde bilden einen geschlossenen Zyklus mit den weiblichen Personifikationen der drei theologischen Tugenden: Fides, Spes, Caritas (Glaube, Hoffnung, Liebe), und der vier Kardinaltugenden: Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia (Gerechtigkeit, Klugheit, Tapferkeit, Mäßigkeit). Motivische und stilistische Merkmale sprechen für die Autorschaft der Veronese-Werkstatt. Dass dort mehrere Mitarbeiter des Meisters an der Ausführung der Gemälde beteiligt waren, erklärt deren qualitative Differenzen.

»Fides und Spes«
Inv. 455

Die thronende Fides (der Glaube) ist durch das weiße Kleid und den Kelch gekennzeichnet, der auf das Messopfer hinweist. Fast nackt und damit von der Darstellungstradition abweichend erscheint die am Boden kniende Spes (die Hoffnung). Ihre gefalteten Hände bestätigen aber die in dieser Paarung naheliegende Deutung der Figur.

»Caritas«
Inv. 445
Die Darstellung der Caritas steht im Vergleich der vier Werke den eigenhändigen Arbeiten Veroneses stilistisch und qualitativ am nächsten. Sie verkörpert die Liebe von und zu Gott und die Nächstenliebe. In der für diese Allegorie fest etablierten Form präsentiert die Frauengestalt mit entblößter Brust und drei Kindern, die sie spielerisch und schutzsuchend umdrängen, die Mutterliebe.

Paolo Veronese (Werkstatt), »Justitia und Prudentia«, um 1580

»Justitia und Prudentia«
Inv. 447
Mit ihren Attributen Schwert und Waage, die auf richterliche Gewalt und ein ausgewogenes Urteil hinweisen, steht Justitia (die Gerechtigkeit) vor dem hohen Sockel einer Säule links im Bild. Ihr zur Seite sitzt Prudentia (die Klugheit) und blickt als Zeichen kritischer Selbsterkenntnis in den Spiegel. Wie im Fall der Spes ruft die allegorische Figur hier venezianische Schönheitenbildnisse in Erinnerung, die den Spiegel als Vanitas-Symbol zeigen.

»Fortitudo und Temperantia«
Inv. 527
Mit dem Rücken zum Betrachter sitzt Fortitudo (die Stärke) auf dem Sockel einer zerbrochenen Säule, die ihre Kraft symbolisiert. Sie trägt einen blauen Harnisch und setzt ihren linken Fuß auf das zu Boden gestürzte Kapitell der Säule. Temperantia (die Mäßigkeit) präsentiert einen goldenen Becher und hält außerdem einen silbernen Krug: Sie mischt Wein mit Wasser.

Joseph Heintz d. J. (um 1600–1678)
»Il Ridotto« (Der Spielsalon im Palazzo Dandolo), um 1648
Leinwand, 136 x 163 cm
Inv. 2621

Seit 1625 lebte und arbeitete der aus Augsburg stammende Joseph Heintz d. J. in Venedig. Sein besonderes Interesse galt Darstellungen von gesellschaftlichen Ereignissen, Staatszeremonien und Volksfesten in der Lagunenstadt. Diese Werke zeigen zumeist eine karikaturartige Überzeichnung des Geschehens und eine sehr kursorische Malweise. Mit einem ungewöhnlichen Blick in das Innere des Palazzo schildert der Maler den 1638 von Marco Dandolo eröffneten Spielsalon, der durch die Memoiren Casanovas berühmt wurde.

Joseph Heintz d. J. (um 1600–1678)
»Wettstreit beim Ponte dei Pugni«, um 1648
Leinwand, 135 x 192 cm
Inv. 3657

Die Parteien zweier verfeindeter Stadtviertel Venedigs trafen sich seit dem 14. Jahrhundert traditionell zum Faustkampf auf dem »Ponte dei Pugni« (Brücke der Fäuste). Das gewalttätige Spektakel, das Heintz in bizarrer Manier dokumentierte, wurde im Jahr 1705 verboten. Vielfach wiederholte der Maler dieses auch bei Besuchern der Stadt beliebte Motiv. Seine reich belebten Ansichten Venedigs sind trotz ihrer sorglosen Ausführung wichtige Vorläufer der Veduten des 18. Jahrhunderts.

Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804)
»Die Steinigung des Heiligen Stephanus«, 1754
Leinwand, 390,5 x 204,5 cm
Inv. 15687

Die dramatisch zugespitzte Darstellung des Martyriums ist ein Hauptwerk des jungen Künstlers, der zuvor als Mitarbeiter seines Vaters an der Ausmalung der Residenz beteiligt war. Der Heilige und seine Mörder begegnen sich im spannungsvollen Kontrast: Während die in dunklen Tönen gemalten Peiniger gewaltige Steine emporheben, blickt der hell erleuchtete Stephanus ekstatisch zum Himmel.

Giovanni Domenico Tiepolo, »Steinigung des hl. Stephanus«, 1754

Jacopo Amigoni, »Venus und Adonis«, um 1740

Im Angesicht des Todes erscheinen ihm die Dreifaltigkeit und ein Engel mit Krone und Palmzweig. Der Abt des Benediktinerklosters Münsterschwarzach bestellte das Gemälde für einen Seitenaltar der im 19. Jahrhundert zerstörten Abteikirche.

28 FÜNFTES GALERIEZIMMER

Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804)
»Christus und Magdalena im Hause des Pharisäers Simon« und
»Das Abendmahl«, 1752
Leinwand, jeweils 99,2 x 150 cm
Inv. 1162/1163

Während er seinen Vater bei der Ausmalung der Residenz als Mitarbeiter unterstützte, war Giovanni Domenico auch selbstständig in Würzburg tätig und schuf einige Lein-

wandbilder. Deutlich brachte er dabei seinen eigenen Stil zum Ausdruck. Die beiden Szenen aus dem Neuen Testament repräsentieren die Sakramente der Beichte und der Eucharistie.
Christi Abendmahl wird bestimmt von der ekstatischen Ergriffenheit der Jünger. Der links in Demutspose stehende Apostel mit weißem Haar und Bart ist Petrus, der Verleugner und erste Nachfolger Jesu. Mit deutlichem Bezug zur Wandlung beim Messopfer wird die biblische Erzählung als ein überzeitliches Geschehen dargestellt. Die Einsetzung der Eucharistie ist somit das Thema des Bildes, dessen Pendant mit der Begegnung von Christus und Magdalena das Sakrament der Beichte beschreibt. Bei einem Gastmahl kniete eine Sünderin, die traditionell mit Maria Magdalena gleichgesetzt wird, weinend vor Jesus nieder, trocknete seine Füße mit ihrem Haar und salbte sie als Zeichen ihrer Reue.

29 SECHSTES GALERIEZIMMER

Giovanni Battista Pittoni (1687–1767)
»Die Großmut des Scipio« und
»Die Opferung der Polyxena«, um 1735/40
Leinwand, jeweils 134 x 160 cm
Inv. HuW 32 bzw. HuW 33

Mit der großmütigen Tat des Scipio und der im Pendant gezeigten »Opferung der Polyxena« wählte Pittoni zwei klassische, inhaltlich kontrastierende Themen der Historienmalerei und gestaltete sie in der theatralisch dekorativen Manier des venezianischen Rokoko. Nach dem Bericht des Livius erhielt der Feldherr Scipio Africanus bei seiner Einnahme von Neu-Karthago eine schöne Jungfrau als Kriegsbeute. Als er von ihrem Verlöbnis erfuhr, gab er sie an ihren Bräutigam Allucius zurück. Außerdem schenkte er ihr die Schätze, die ihre Eltern dargeboten hatten, um sie freizukaufen.

Ovids *Metamorphosen* überliefern die Geschichte der Polyxena, Tochter des trojanischen Königs Priamos. Die Grausamkeit ihres Schicksals wird in Pittonis lichtdurchfluteter Inszenierung kaum spürbar. Neoptolemos, der Sohn des Achill, befiehlt im Zentrum des Bildes ihren Opfertod. Polyxena kniet bereits an einem Altar vor dem Grabmonument seines Vaters nieder. Der von Paris tödlich verwundete Achill hatte gefordert, die von ihm begehrte Polyxena solle geopfert werden, wenn Troja falle.

Jacopo Amigoni (1682–1752)
»Venus und Adonis«, um 1740
Leinwand 144,2 x 173,5 cm
Inv. 2857

Amigonis Karriere führte ihn durch ganz Europa – in München erhielt er Aufträge des Kurfürsten, und schließlich war er Hofmaler in Madrid. Das aus der Sammlung des Kölner Kurfürsten stammende Gemälde ist ein charakteristisches Zeugnis seines anmutigen, leichten und heiteren Stils. Umgeben von Amoretten schläft Venus in verführerischer Pose auf einer Lichtung. Ihren Geliebten, den Jäger Adonis, musste sich Venus mit der Göttin der Unterwelt teilen, so dass er stets nur die Hälfte des Jahres an ihrer Seite war. Das Bild zeigt seine alljährliche Ankunft im Frühling, dessen Boten der Windgott Zephyr und die Nymphe Chloris küssend auf einer Wolke erscheinen.

Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770)
»Rinaldo im Zauberbann Armidas« und
»Rinaldos Trennung von Armida«, um 1752/53
Leinwand, jeweils 105 x 40 cm
Inv. ResMü.G0840 bzw. ResMü.G0841
(Leihgaben der Bayerischen Schlösserverwaltung, München)

Während der Arbeit an den Fresken in der Würzburger Residenz, vollendete Tiepolo auch einige Leinwandbilder

»Rinaldo im Zauberbann Armidas«, Gemälde von G. B. Tiepolo, Würzburg, 1753

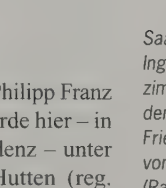
– darunter dieses aus dem Besitz des Fürstbischofs stammende Gemäldepaar mit Szenen aus Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*. Tassos Heldenepos berichtet von dem christlichen Ritter Rinaldo, der Jerusalem befreien will, aber von der heidnischen Zauberin Armida entführt wird. In einem arkadischen Garten verfällt er ihren Reizen, während seine Gefährten – so zeigt es das Bild im Hintergrund – zu seiner Rettung nahen.

Die virtuose Erzählkunst und Leichtigkeit von Tiepolos Malerei bestimmt auch das Gegenstück zur Idylle der Liebenden. Für die Trennungsszene verwandelte der Maler den parkartigen Garten in eine Ruinenlandschaft. Auf dieser Bühne präsentieren die hell erleuchteten Figuren im harmonisch kraftvollen Farbklang ihrer Kostüme die Lösung des Zauberbanns: Rinaldos Gefährten drängen ihn energisch, sich gegen sein Verlangen von der trauernd am Boden liegenden Armida zu trennen.

Ingelheimzimmer

(Erste Bischofswohnung; Seinsheimzimmer)

RÄUME 30 BIS 39



Saal der Ingelheimzimmer mit dem Porträt Friedrich Carls von Schönborn (Raum 31)

Wie schon unter dem ersten Bauherrn Johann Philipp Franz von Schönborn (reg. 1719–1724) geplant, wurde hier – in dem zuerst begonnenen Nordblock der Residenz – unter seinem Nachfolger Christoph Franz von Hutten (reg. 1725–1729) die sogenannte erste Bischofswohnung eingerichtet, jedoch bis zu Huttens Tod nicht ganz fertig gestellt. Zur Wandgestaltung dienten damals neben Wirkteppichen auch große Landschaftsgemälde, die Franz Ignaz Roth 1727 direkt »mit Ölfarbe auf die Mauer« malte. Aus dieser ersten Ausstattungsphase noch erhalten sind lediglich ein Kamin (Raum 37) und die von Johann Peter und Karl Anton Castelli 1724/25 im Stil der Régence stuckierten Deckenvouten in sieben Räumen. Unmittelbar im Anschluss an Balthasar Neumanns Parisreise ausgeführt, sind es die frühesten erhaltenen Stuckdekorationen der Residenz.
Auch Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746) nutzte diese Räume noch, bevor er die für ihn bis 1737 fertig gestellte, sogenannte zweite Bischofswohnung im Ehrenhof- und Stadtflügel des Südblocks beziehen konnte (spätere Toskanazimmer, jetzt Gemäldegalerie des Martin von Wagner Museums). Dort wohnten auch sämtliche folgenden Fürstbischöfe, mit Ausnahme seines direkten Nachfolgers Anselm Franz von Ingelheim (reg. 1746–1749), der wieder die erste Bischofswohnung bevorzugt hatte. Von diesem Bewohner blieb den Ingelheimzimmern zwar der Name, doch ihre bedeutende zweite Ausstattung erhielten sie erst 30 Jahre später unter Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779).

Die 1776 bis 1781 ausgeführten Innendekorationen der Ingelheimzimmer beschließen als letzte große Maßnahme des 18. Jahrhunderts die nahezu 60 Jahre ununterbrochene Bau- und Ausstattungszeit der Residenz. Als eigenständige Leistung des Hofstuckateurs Materno Bossi – in Zusammenarbeit mit dem Hofbildhauer Johann Peter Wagner (Möbel) – bilden sie den stilgeschichtlichen Höhepunkt der Seinsheimzeit. Nach den Kriegszerstörungen 1945 konnten die teilzerstörten Decken und Fußböden rekonstruiert, die beschädigten Wände restauriert und ergänzt sowie das gesamte Appartement 1978 mit dem größtenteils geretteten, ebenfalls restaurierten Mobiliar wiedereröffnet werden.

Im Anschluss an die Säle des Nordblocks (Operntheater im Nordoval, Fürstensaal) beauftragte Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim den Hofstuckateur Materno Bossi 1776 mit einer Neuausstattung der Ingelheimzimmer, die noch heute den Eindruck der Zimmerflucht bestimmt. Die aufgewerteten und modernisierten Räume boten nun neben den Paradezimmern an der Gartenseite »abermahlen einen anderen Platz, Souper und Gesellschaft zu geben«, wie es bei der ersten Benutzung 1778 heißt. Ihre gleichzeitige Funktion als Gastappartements verrät die Bezeichnung der Räume im Inventar 1778: an den Mittelsaal schlossen sich beidseitig jeweils Vorzimmer, Schlafzimmer, Kabinett und Kammerdienerzimmer an.

Für das farbliche Erscheinungsbild der frühklassizistischen Raumdekorationen – versilberter Stuck auf farbig gefassten Wandflächen – waren Seinsheims Beziehungen nach München (Residenz München, Amalienburg und Neues Schloss Schleißheim) ausschlaggebend. Der Stuckateur verbrachte dort 1776 einen Informationsaufenthalt. Dass Stuck jetzt als Einheitsmaterial verwendet wird, folgt der allgemeinen, bereits in den nördlichen Paradezimmern bemerkbaren Tendenz; anstelle gemalter Supraporten treten von Materno Bossi in beachtenswerter Qua-

lität ausgeführte Stuckreliefs. Wie auch in den Gärten der Seinsheimzeit agieren darin überwiegend Putten.
Bei der Gestaltung der Stuckdekorationen im Einzelnen wirkten für Materno Bossi die teilweise einbezogenen Stuckdecken der ersten Ausstattung ebenso verpflichtend wie anregend, wie etwa Raum 33 mit dem wieder aufgenommenen Thema Musik und Raum 36 mit seinen Blumenmotiven deutlich zeigen. Bei den Erdteildarstellungen im Saal (Raum 31) ließ sich der Stuckateur sogar von G. B. Tiepolos Treppenhausfresko anleiten. Mehr noch, der gesamte Sinngehalt der Saaldekoration spiegelt das Freskoprogramm des Treppenhauses wider.
Über diese Rückbezüge auf ältere Vorbilder hinaus wurden allerdings auch französische Stichvorlagen des Louis-seize nach dem neuesten Geschmack herangezogen; sie bewirken das Charakteristische der Ingelheimzimmer und unterscheiden diese sowohl von den Dekorationen des ausgehenden Rokoko wie auch von der kurzen Übergangsphase des frühen »goût grec« in den nördlichen Paradezimmern. Der Würzburger Hofstuckateur benutzte das 1771 in Paris erschienene Vorlagenwerk *Nouvelle Iconologie Historique* des Jean-Charles Delafosse. Die darin enthaltenen Dekorationsvorschläge sollen sinnbildliche Bedeutungen ausdrücken und sind deshalb entsprechend ausgefallen gestaltet (Abb. S. 151). Auch wenn Bossi diese Vorlagen ohne Rücksicht auf ihren Sinngehalt verwendet und verändernd ausschlachtet, bleiben seinen Stuckdekorationen dadurch manche Delafosse'schen Eigenheiten erhalten. Auch die Ausstattungsstücke der Ingelheimzimmer, wie die aus Wien gelieferten Öfen und zum Teil die gefassten, von Hofbildhauer Johann Peter Wagner gefertigten Möbel, orientieren sich an Delafosses Vorbildern.
Die Ingelheimzimmer sind damit das Hauptbeispiel einer mainfränkischen Ausprägung des »style Delafosse«, der als kurzlebige Stilrichtung des Zopfstils in der Residenz den »goût grec« ablöst. Zum letzten Mal werden Raumdekora-

tionen und Ausstattung im Sinne eines Gesamtkunstwerks, aber auch noch in unmittelbarem schöpferischem Zusammenhang mit den vorherigen Epochen der Dekorationskunst seit Beginn des Würzburger Residenzbaus geprägt.

30 DIENERSCHAFTSZIMMER AN DEN INGELHEIMZIMMERN

Stichvorlage für die Stuckierung der Fensterpfeiler des Saals der Ingelheimzimmer. Aus der Nouvelle Iconologie Historique des J. Ch. Delafosse, Paris 1771

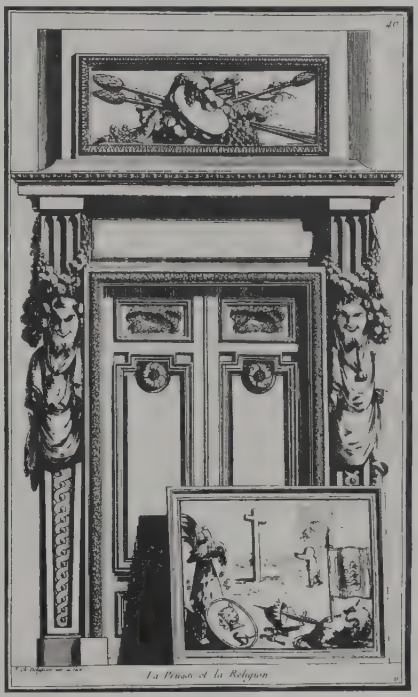
Dieser sonst gänzlich schmucklose Raum zeigt in seiner Hohlkehle noch den von Johann Peter Castelli 1724/25 für die erste Bischofswohnung ausgeführten Stuck mit Régence-Motiven.

Gemälde: »Sommerlandschaft« von Friedrich Hartmann Paradyen, 1749, aus Schloss Zerbst ■ Kommode, dreischübig, Kirschbaum, deutsch, um 1790.

31 SAAL DER INGELHEIMZIMMER

Der Saal nimmt die mittleren drei Fensterachsen und die ganze Tiefe des nördlichen Stadtflügels ein. Saalcharakter vermitteln die um 50 cm erhöhte Flachdecke und die Durchfensterung von beiden Seiten. Die ganz der zweiten Ausstattungsphase entstammende und komplett in Stuck ausgeführte Dekoration an Wänden und Decke schuf der Hofstuckateur Materno Bossi 1776 bis 1778 unter Verwendung von Stichvorlagen des französischen Architekten Jean-Charles Delafosse. Seine durchgehende Weißfassung erhielt der 1778 noch als »der neue Rothe Saal« beschriebene Raum wohl im frühen 19. Jahrhundert. – Nach den Kriegsschäden 1945 ist die innere Raumschale des Saals und der zugehörigen Appartements seit 1978 wiederhergestellt.
Das Programm der Stuckdekoration feiert Person und Regierung des Auftraggebers, Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim: In der Mitte der Stirnwand über dem Ofen erscheint sein Wappen, gegenüber sein Bildnis als Relief-

medaillon, jeweils flankiert von zwei Cäsarenbüsten als Zeichen ruhmvoller Apotheose. Die eigentliche Aussage geht vom Deckenmittelfeld aus: Benutzt wird ein gebräuchliches Bild, das den Fürsten mit der Sonne gleichsetzt; als »Landessonne« verteilt er – wie die Sonne ihr Licht und ihre Wärme – gleichmäßig seine Gunst über Land und Untertanen. Unter seiner Herrschaft floriert der Handel und gedeihen die Künste. Dies wird durch die Initialen AF in der Sonne an der Decke vergegenwärtigt, durch die vier Erdteile über den Spiegeln, durch die Darstellungen von Wissenschaft und Handel, Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei in den Reliefs über den Türen sowie an der Decke durch die Musikinstrumente und die Reliefbüsten, die wohl Sängerinnen und Musiker darstellen. Damit lehnt sich das Programm deutlich an das Treppenhausfresko G. B. Tiepolos an, auf das sich der Stuckateur mit seiner gelungenen Umsetzung der vier Erdteile ins Puttenformat ja auch formal deutlich bezieht. Mit dem an der südlichen Stirnwand eingelassenen Staatsporträt des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746) ehrt der Auftraggeber Seinsheim sein großes Vorbild und erinnert gleichzeitig daran, dass sein Onkel die Ingelheimzimmer – wenn auch nur als Provisorium – als Erster 40 Jahre früher schon kurz bewohnt hatte.



151

Gemälde: Staatsporträt des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746), in ganzer Figur, auf Schloss Schönborn bei Göllersdorf weisend (Wiederholung des Porträts im Fürstensaal).

Einrichtung: 2 x 2 Konsoltische, Joh. P. Wagner, 1776/80, weiß gefasst und versilbert. 2 Tische tragen bereits die Initialen des Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal ■ 4 Bronzestatuetten auf Boullesockeln, Allegorien der vier Elemente, Paris, um 1725 ■ 24 Wandleuchter (8 fünfarmig, 16 dreiarmig) mit Blechblättern, ursprünglich nach Entwurf von Materno Bossi (erneuert) ■ 8 Wandleuchter seitlich der Spiegel, dreiarmig, ursprünglich wohl nach Entwurf von M. Bossi, Messingguss (erneuert) ■ 2 Glasarmlüster mit Pendeloques ■ Großer Fayenceofen, weiß glasiert, Entwurf wohl von M. Bossi, 1776/77 aus Wien geliefert (ergänzt).

32 ROTES VORZIMMER DER INGELHEIMZIMMER (JAGDZIMMER)

Die versilbert auf blassroten Grund gesetzten Stuckdekorationen vereinigen zwei zirka 50 Jahre auseinander liegende Ausstattungsphasen: Die Stuckaturen der Hohlkehle einschließlich der Eckkartuschen wurden unter der Anweisung des Pariser Architekten Germain Boffrand vom Stuckateur Johann Peter Castelli entworfen und »nach der Zeichnung von der Jagd« schon 1724/25 für die erste Bischofswohnung ausgeführt. Wandstuck und Deckenrosette sind dagegen Zopfstildekorationen der Seinsheimzeit und wurden 1776 bis 1778 vom Hofstuckateur Materno Bossi unter Verwendung von Stichvorlagen des Jean-Charles Delafosse geschaffen; so ist z. B. das Motiv des Spiegelaufsatzes dem »Abissinie ou haute Ethiopie et la Religion« bezeichneten Blatt aus Delafosses *Nouvelle Iconologie Historique* entnommen. Das Thema der Jagd, dem der Raum seine Bezeichnung Jagdzimmer verdankt,

fand in den Supraportenreliefs Bossis mit den drei Jagddarstellungen auch Aufnahme in die Neudekoration. Sie zeigen den Fischfang, die Jagd auf Flugwild sowie die Beizjagd auf Hasen.

Einrichtung: Konsoltisch, G. A. Guthmann, um 1740, blassrot gefasst und versilbert ■ 6 Polsterstühle, Joh. P. Wagner, 1778/80, blassrot gefasst und versilbert, Seidendamastbezüge im entsprechenden Farbton gleich der Wandbespannung (erneuert) ■ Kommode, zweischübig, fränkisch, um 1785. Furniert mit Nussbaum und Nusswurzel ■ Schreibschrank des Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal, mainfränkisch, um 1780. Furniert und eingelegt mit Nussbaum, Nusswurzel, Mahagoni, Rosenholz und Palisander, vergoldete Bronzebeschläge. Die Front des Aufsatzes ist als Schreibplatte herunterzuklappen, der Mittelpilaster mit den Initialen FL dient dazu als Stütze. Aufsatz innen mit Jalousieverschluss. Unterteil mit seitlichen Türen, dahinter Schubladen. Zu diesem Schreibschrank gibt es ein Gegenstück aus dem Besitz des Bruders, des Mainzer Kurfürsten Friedrich Carl von Erthal, das sich im Aschaffenburger Schloss befindet ■ Elfenbeinplastik »Opferung Isaaks« von Simon Troger, München, gegen 1760 ■ Bronzestatuette der Diana von Hofbildhauer Claude Curé, Würzburg, 1724. Sockel bez.: »Claud Curé scul: J: A: Roth fud: 1724« ■ 2 Wandleuchter, dreiarmig, ursprünglich wohl nach Entwurf von M. Bossi, Messingguss (erneuert) ■ Glasarmlüster mit Pendeloques ■ Fayenceofen, weiß glasiert, Wien, 1776/77 (ergänzt).

33 GRÜNES SCHREIBZIMMER DER INGELHEIMZIMMER (MUSIKZIMMER)

Auch in diesem Raum sind die unter Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn begonnenen Stuckdekorationen der ersten Ausstattungsphase der Residenz mit denen der Seinsheimzeit kombiniert: Im Stil der Régence stuckierte Johann Peter Castelli nach seinem unter Anwei-

sung Germain Boffrands entstandenen Entwurf 1724/25 Decke und Hohlkehle. Die Musik gibt mit verschiedenen dargestellten Instrumenten das Thema vor, nach dem der Raum auch Musikzimmer genannt wird. Über 50 Jahre später schuf Materno Bossi 1776 bis 1778 die Zopfstildekoration der Wände mit dem bestimmenden Motiv des Bukranions (Stierschädel) mit dem Lorbeerzopf über einem Rosettenfries; aus der *Nouvelle Iconologie Historique* des Jean-Charles Delafosse diente ihm dazu das Blatt: »Siam et la Religion« als Vorlage. Nicht in den Supraportenreliefs, die Fruchtschalen zeigen, jedoch in den Fensternischen wurde mit den hängenden Arrangements von Musikinstrumenten das Thema der Régence-Dekoration durch Bossi wieder aufgenommen.

Wirkteppiche: 3 Wirkteppiche der »Fins Teniers«-Folge mit Darstellungen aus dem Bauernleben nach Motiven von David Teniers. Eingangswand: Eisvergnügen und Schweineschlachten, Brüssel, Jerome de Clerc, um 1710. Rückwand: Der Fischzug, Brüssel, bez. »A.CASTRO« (= Jasper van der Borght), um 1710. Ausgangswand: Bogenschießen, Lille (?), um 1720/30.

Einrichtung: Sitzgarnitur, bestehend aus: 2 Polsterstühlen, 4 Sesseln (Bergeren) und einem zweisitzigen Kanapee, Joh. P. Wagner, 1778/80. Entsprechend der Raumfassung blassgrün gefasst und versilbert, Bezüge in grünlichem Seidendamast (erneuert) ■ Konsoltisch, G. A. Guthmann, um 1740, grün gefasst und versilbert ■ 2 Kommoden, zweischübig, mainfränkisch, um 1780, mit Birkenmaser und Nussbaum furniert, an der Front Ovalmedaillon mit Musikinstrumenten in Einlegearbeit ■ 2 Alabastergruppen kämpfender Gladiatoren von Joh. W. van der Auwera, Würzburg, 1738. Die Gruppe mit dem Netzkämpfer ist am Sockel bez.: »I. WOL: V. AUWERA. F: 1738« ■ 2 Wandleuchter, dreiarmig, ursprünglich wohl nach Entwurf von M. Bossi, Messingguss (erneuert) ■ Glasarm-

lüster von Johann Michael Faller, Würzburg, um 1770 (ergänzt) ■ Fayenceofen, weiß glasiert, Wien, 1776/77 (ergänzt).

34 GELBES ECKKABINETT DER INGELHEIMZIMMER

In dem zum Rennweg und zum Rosenbachhof orientierten Eckzimmer sind mit den versilberten, auf gelben Grund gesetzten Stuckaturen wieder die beiden Ausstattungsphasen, die der Régence und die des Zopfstils, vertreten: An Decke und Hohlkehle sind die für die erste Bischofswohnung 1724/25 von Johann Peter Castelli geschaffenen Dekorationen erhalten, während die Stuckierung der Wände erst 1776 bis 1778 durch Materno Bossi erfolgte. Für die Gestaltung des Kaminfeldes war dabei eine Stichvorlage des französischen Architekten Jean François de Neufforge vorbildlich, ebenso wie auch das Muster des hier aufwändig in verschiedenfarbigen Hölzern eingelegten Fußbodens (erneuert) in dessen *Recueil d'Architecture* zu finden ist. Der Kamin selbst (erneuert) ist eine spätere Zutat der Toskanazeit (1806–1814). Mit den Blumensträußchen im Deckenstuck, dem Korb mit Meerestieren als Supraportenrelief und dem stuckierten Gehänge von Musikinstrumenten über der Türe zum Nebenraum weist die Dekoration keine einheitliche Thematik auf.

Gemälde (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen): Porträt des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim, Joh. Jos. Scheubel d. J., 1766.

Einrichtung: 6 Polsterstühle, Joh. P. Wagner, 1778/80, entsprechend der Raumfassung gelb gefasst und versilbert, goldgelbe Seidendamastbezüge wie die Wandbespannung erneuert ■ Kommode, dreischübig, mit abgerundeten Ecken, auf sechs Beinen, süddeutsch, um 1785 ■ Toilettentisch, eingelegt mit Blumenmarketerie, von Franz Benedikt Schlecht oder Johann

Georg Fellwöck, Würzburg, gegen 1770 ■ Marmorgruppe »Pluto raubt Proserpina«, vielleicht von Joh. W. van der Auwera, Würzburg, um 1740 ■ Glasarmlüster (Kopie, s. Raum 33).

35 BLAUES VORZIMMER DER INGELHEIMZIMMER

Blaues Vorzimmer der Ingelheimzimer (Raum 35)

Außer dem Saal ist das blaue Vorzimmer der einzige Raum der Zimmerflucht, dessen Dekoration bei der Neuausstattung der Seinsheimzeit 1776 bis 1778 vollständig, also einschließlich des Deckenstucks, erneuert wurde. Die Motive der versilbert auf blassblaugrünem Grund gesetzten Stuckdekoration entnahm der Stuckateur Materno Bossi für die Wandgestaltung einer Vorlage aus der *Nouvelle Iconologie Historique* des Jean-Charles Delafosse mit dem Titel »Irlande et sa Religion«. Die Felder der Hohlkehle zeigen Kriegstrophäen, ebenso wie die Gehänge in den Fensterlaibungen, die in ihren Tierattributen Hinweise auf die vier Erdteile in Anlehnung an Tiepolos Treppenhausfresko enthalten. Ganz unkriegerisch gebärden sich dagegen in den fünf Reliefs über den drei Türen und über Ofennische und Spiegel die Putten, die, indem sie die Jagdgöttin Diana verwöhnen, das Thema Jagd und Fischfang zur Darstellung bringen.

Einrichtung: Sitzgarnitur, bestehend aus 8 Armlehnsesseln und 1 Kanapee, zugehörig 2 Konsoltische und 1 Tisch, Joh. P. Wagner, 1776/79. Entsprechend der Raumfassung blassblaugrün gefasst und versilbert, Seidendamastbezüge der Sessel passend zur Wandbespannung erneuert. Für die Tische diente das »la Perse« betitelte Blatt aus der *Nouvelle Iconologie Historique* des J.-Ch. Delafosse als Vorlage ■ Bronzestatuette »Jupiter und Adler« nach antikem Vorbild, italienisch, 17. Jahrhundert ■ 2 Wandleuchter, dreiarmig, Messingguss (erneuert) ■ Glasarmlüster von Johann Michael Faller, Würzburg, um 1770 (ergänzt) ■ Fayenceofen, weiß glasiert, Wien, 1776/77 (ergänzt).

36 GELBES AUDIENZZIMMER DER INGELHEIMZIMMER

Die Stuckdekoration des Raumes vereinigt wieder die beiden Ausstattungsphasen, die der Régence unter dem ersten Bauherrn der Residenz, Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn, und die der Zopfzeit unter dem letzten Auftraggeber im 18. Jahrhundert, Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim: Die Stuckaturen der Decke und der Hohlkehle mit den Motiven der Herrschaftsinsignien, Früchten und Blumen wurden nach Anweisung des Architekten Germain Boffrand vom Stuckateur Johann Peter Castelli entworfen und 1724/25 ausgeführt. Erst über 50 Jahre später schuf der Hofstuckateur Materno Bossi 1776 bis 1778 die Wanddekoration, bezog sich dabei jedoch in der motivischen Gestaltung auf den belassenen Stuck: so in der reichen Verwendung floraler Motive, wie den von Rosen umkränzten Supraportenreliefs, die mit Girlanden spielende Putten zeigen, mit dem Blumenkorb über dem Ofen, oder in den stuckierten Gehängen in den Fensterlaibungen, Darstellungen der vier Jahreszeiten. Als Vorlage dienten Materno Bossi auch hier wieder zwei Blätter aus der *Nouvelle Iconologie Historique* des Jean-Charles Delafosse, betitelt »Moscovie« und »Contrariété«.

Wirkteppiche: 3 Wirkteppiche der »Fins Teniers«-Folge mit Darstellungen aus dem Bauernleben nach Motiven von David Teniers. Eingangswand: Bauern beim Kegelspiel, Brüssel, Jerome de Clerc, um 1710; Rückwand: Kirmes, Brüssel, de Clerc, um 1710; Ausgangswand: Schäferszene, Brüssel, bez. »A.CASTRO« (=Jasper van der Borght), um 1710.

Einrichtung: 6 Armlehnsessel, Joh. P. Wagner, 1776/80, entsprechend der Raumfassung gelb gefasst und versilbert, gelbe Seidendamastbezüge (erneuert) ■ Konsoltisch, Joh. P. Wagner, 1772/74, gelb gefasst und versilbert ■ 2 Kommoden, frän-

Gelbes Audienzzimmer der Ingelheimzimmer (Raum 36)

kisch, um 1785, mit Nussbaum furniert und verschiedenen Einlagen, Beschläge mit Porzellanknöpfen ■ Zylinderbüro, fränkisch, um 1780, furniert mit Nussbaum, Kirsch und Mahagoni, Einlegearbeit in perspektivischem Fachmuster ■ Büste »Die Wahrheit«, grüner und weißer Marmor mit Bronze, Pierre François Le Jeune, Stuttgart, um 1776 (bez.: »LE JEUNE«) ■ 2 Wandleuchter, dreiarmig, Messingguss (erneuert) ■ Glasarmlüster (Kopie, s. Raum 33) ■ Fayenceofen, weiß glasiert, Wien, 1776/77 (ergänzt).

37 GRÜNES ECKKABINETT DER INGELHEIMZIMMER

Zusätzlich zu den Stuckaturen an der Decke, für die 1725 der Stuckateur Johann Peter Castelli bezahlt wurde, ist in diesem Raum auch noch der von Bildhauer Peter Heiliger ausgeführte graue Marmorkamin aus der damals hier ein-

gerichteten ersten Bischofswohnung als ältester Kamin in der Residenz erhalten. Er trägt das Wappen des Fürstbischofs Christoph Franz von Hutten (reg. 1725–1729). Für die 1776 bis 1778 entstandene Wanddekoration der Seinsheimzeit benutzte der Stuckateur Materno Bossi aus dem Vorlagenwerk des Jean-Charles Delafosse, der *Nouvelle Iconologie Historique*, das Blatt »Abissinie ou haute Ethiopie et la Religion«. Die zum Ehrenhof zugesetzte Fensteröffnung in der Achse der Zimmerflucht ist danach gestaltet. Antikische Büstenmedaillons, Früchtekörbe sowie spielende und musizierende Putten bestimmen die figürliche Dekoration.

Einrichtung: 3 Armlehnsessel, Joh. P. Wagner, 1776/80, entsprechend der Raumfassung grün gefasst und versilbert, grüne Seidendamastbezüge erneuert ■ Konsoltisch, Joh. P. Wagner, 1772/74, entsprechend der Raumfassung grün gefasst und versilbert ■ Kaminschirm, um 1780, grün gefasst und versilbert, mit grüner Seidendamastbespannung ■ Damenrollbüro, fränkisch, um 1770, Eiche furniert mit exotischen Hölzern, Einlagen in Würfelmuster ■ Carteluhr, Holz geschnitzt und vergoldet, wohl fränkisch, um 1780 ■ Marmorgruppe »Nessos und Deianeira«, 18. Jahrhundert ■ 2 Wandleuchter, dreiarmig, Messingguss (erneuert) ■ Kristallkronleuchter, Wien, um 1750 ■ 2 einfache Kaminböcke und dreiteiliges Kaminbesteck, 18. Jahrhundert.

38 HUTTENKABINETT (NICHT ZUGÄNGLICH)

Deckenstuckaturen von Johann Peter Castelli 1725, mit den allegorischen Eckfiguren der Tugenden: Gerechtigkeit, Wahrheit, Mäßigkeit und Stärke. In den Lambrequins unter den Figuren Wappen und Initialen des Fürstbischofs Christoph Franz von Hutten (reg. 1725–1729). Stuckreliefs über der Ofennische und über der Türe mit erlegtem Flugwild von Materno Bossi, 1776–1778.

39 DIENERSCHAFTSZIMMER AN DEN INGELHEIMZIMMERN

Gemälde: »Winterlandschaft« von F. H. Paradyen, um 1749, aus Schloss Zerbst ■ Kommode, dreischübig, Kirschbaum, deutsch, um 1790.

40 CHARLOTTENGANG

In fürstbischöflicher Zeit befanden sich hier Dienerschaftszimmer. Die Bezeichnung »Charlottengang« erinnert an Prinzessin Charlotte Auguste Karoline, Tochter des bayerischen Königs Max I. Joseph, die 1816 in zweiter Ehe den zum dritten Mal verwitweten Kaiser Franz I. von Österreich heiratete. Davor bewohnte sie 1815/16 hier eine zum Ehrenhof gelegene (1945 zerstörte) Zimmerflucht. Diese hatte der 1806 bis 1814 in Würzburg regierende Großherzog Ferdinand III. von Toskana, der Bruder des Kaisers, ursprünglich für seine Töchter einrichten lassen.

41 VORRAUM ZUM FÜRSTENSAAL

Gemälde: König Max I. Joseph von Bayern (reg. 1806–1825), hier noch als Kurfürst (reg. 1799–1805), vor der Erhebung Bayerns zum Königreich, um 1800/05 ■ König Ludwig I. von Bayern (reg. 1825–1848), anonyme Wiederholung nach Joseph Stieler, nach 1826 ■ König Maximilian II. von Bayern (reg. 1848–1864), um 1850 ■ König Ludwig II. von Bayern (reg. 1864–1886), August Spieß, um 1875 ■ Prinzregent Luitpold von Bayern (reg. 1886–1912), August Holmberg, 1898.

Einrichtung: Großer Eisenofen mit dem Wappen des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn.

Fürstensaal (Fürstengalerie)

RAUM 42

Der Fürstensaal liegt zwar in dem schon 1726 bis 1728 errichteten Quertrakt zwischen den beiden Innenhöfen des Nordblocks, wurde aber erst 1772 unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779) fertig gestellt. Die frühe Planung der Hofkirche an dieser Stelle (1723) kam nicht zur Ausführung, und die Einrichtung als Musiksaal zwischen 1766 und 1770 war nur ein Provisorium. Der ursprünglich »Fürstengalerie« genannte neue Repräsentationsraum der Seinsheimzeit wurde vielseitig genutzt: Er diente der Hofgesellschaft als Speisesaal oder als Gesellschaftsraum zum Spiel, als Konzertsaal und – vor Beginn der Opernaufführungen im benachbarten Nordoval – als Treffpunkt. Die 1945 schwer beschädigte, oberhalb des Gebälks völlig zerstörte Raumdekoration ist seit 1978 unter Einbeziehung der originalen Ölgemälde wiederhergestellt.

Der längsrechteckige, eineinhalb Geschosse hohe und beidseitig belichtete Saal erstreckt sich über fünf Fensterachsen. An beiden Stirnseiten sind tiefe Musikemporen eingezogen, darunter jeweils ein Kamin mit Spiegelaufsatz zwischen zwei Türen. Über einer Sockelzone aus grauem Marmor besteht die Wandgliederung aus weißem Stucco lustro mit korinthischen Pilastern. Diese tragen ein sehr hohes Gebälk, das die Verkleinerung der ursprünglich höheren und rundbogigen Fenster der Kirchenplanung (außen noch sichtbar) kaschiert. Eine Flachdecke über einer großen umlaufenden Hohlkehle mit 24 (rekonstruierten) Stuckreliefs von Materno Bossi, die alternierend Putten bei

Staatsporträt des letzten Bauherrn der Residenz im 18. Jahrhundert, Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779), von G. Desmarées, 1763/64 (Raum 42)

den Monatsarbeiten und Putten mit Vasen zeigen, schließt den Raum. An den acht Fensterpfeilern ist jeweils zwischen zwei Pilastern ein Bischofsporträt eingelassen, darüber ein Stuckrelief mit Trophäen und dem zugehörigen Wappen. Wappen und Initialen des Bauherrn Seinsheim finden sich zusätzlich an den Emporenbrüstungen. In den falschen Kaminen aus gelbem Stuckmarmor sind Eisenöfen eingebaut, darüber seitlich schmiedeeiserne Rosettengitter aus der Werkstatt Georg Oeggs.

Die Hofarchitekten Johann Philipp Geigel und Johann Michael Fischer waren für die bauliche Planung verantwortlich, der Hofstuckateur Materno Bossi schuf 1771/72 die Stuckdekoration. Der Raum ist wie das Treppenhaus dem »goût grec«, einer Spielart des frühen Klassizismus, verpflichtet und entspricht damit dem damals modernen, von Frankreich bestimmten Zeitgeschmack. Die Idee zu dem schon seit 1765 festgelegten Dekorationsprogramm stammt vom Auftraggeber Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim selbst. In einer Zeit, in der der Fortbestand der geistlichen Fürstentümer immer stärker in Frage gestellt wurde, wollte er mit den acht ganzfigurigen Staatsporträts, seinem eigenen und denen seiner sieben fürstbischöflichen Vorgänger, die bewährte Herrschaftstradition und damit auch den Herrschaftsanspruch der Würzburger Fürstbischöfe verdeutlichen. 1764 und 1765 hatte der kurbayerische Hofmaler Georg Desmarées zwei Porträts Seinsheims geliefert: Das ganzfigurige fand hier seinen Platz, das kleinere Brustporträt wurde für einen Raum mit ähnlicher Intention in Seinsheims zweitem Bischofssitz, der Neuen Residenz Bamberg, bestimmt. Der Fürstensaal ist also als Denkmal des geistlichen Fürstentums Würzburg zu verstehen.

Bildnisse (wandfest) der acht Fürstbischöfe:
Johann Gottfried von Guttenberg (reg. 1684–1698)
Johann Philipp von Greiffenclau (reg. 1699–1719), gemalt 1719

Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn, ganzfiguriges Staatsporträt (Raum 42, Ausschnitt)

Johann Philipp Franz von Schönborn (reg. 1719–1724),
von Johann Peter Feuerlein (zugeschr.)
Christoph Franz von Hutten (reg. 1724–1729)
von Jo. Ad. Remela (bez.)
Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746)
Anselm Franz von Ingelheim (reg. 1746–1749)
Carl Philipp von Greiffenclau (reg. 1749–1754)
Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779)
von Georg Desmarées, 1763/64.

Einrichtung: 2 Kronleuchter (neu) nach Modellen aus der Albertina, Wien.

Hofkirche

RAUM 43 (ZUGANG ÜBER DEN INNENHOF)

Hofkirche, Blick zum Altar

Die Hofkirche der Residenz Würzburg wurde unter Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn (reg. 1729–1746) in den Jahren 1732/33 im Rohbau errichtet. Verantwortlicher Architekt war, wie für den gesamten Residenzbau, Balthasar Neumann. Er koordinierte auch den Stab der Künstler und Handwerker, die an der Ausstattung des Kirchenraums mitarbeiteten. Nach weitgehender Fertigstellung der überaus reichen Innendekoration wurde die Kirche am 15. September 1743 der Allerheiligsten Dreifaltigkeit geweiht.

Planung und Lage

Die Hofkirche im Südwesteck der Residenz Würzburg tritt nach außen nur durch ihr relativ kleines, über einige Stufen erreichbares Portal in Erscheinung, das zurückhaltenden Skulpturenschmuck trägt. Auch einen Turm gibt es nicht, die unverzichtbaren Kirchenglocken sind fast versteckt in einem Dachreiter auf dem Quertrakt zwischen den beiden Innenhöfen des Südblocks untergebracht. Die beiden Außenwände der Kirche, die dreiachsige Eingangsfassade zum Residenzplatz und die sich über acht Fensterachsen bis zum Beginn des Südovals erstreckende Längsseite zum Hofgarten, ordnen sich im Übrigen völlig dem vierstöckigen Fassadensystem der Residenz unter.
Die Lage der Hofkirche war im Laufe der Residenzplanungen durch die verschiedenen beteiligten Architekten an ganz unterschiedlichen Stellen des 1720 begonnenen Baukomplexes vorgesehen worden, zunächst jedoch immer in dessen Nordteil: Balthasar Neumann hatte sie zuerst als

einfachen Rechteckraum im schräg gegenüberliegenden Nordosteck lokalisiert, Maximilian von Welsch dann als Zentralraum in dem Oval in der Mitte der Nordflanke, Robert de Cotte setzte sie ins Zentrum des Baus an die Stelle des heutigen Treppenhauses, einem südlichen Treppenhaus gegenüberliegend, und Germain Boffrand verlegte sie wieder zurück ins Nordoval, erweitert um einen Chor im Quertrakt zwischen den Höfen des Nordblocks. An diese Planung erinnern die außen im Hauptgeschoss dieses Quertraktes (heute Fürstensaal) noch sichtbaren, ursprünglich bogenförmigen Fenster, die schon damals angefertigt wurden. Der Bau des Nordovals wurde dann jedoch insgesamt zurückgestellt und die Hofkirche schließlich nach neuen Plänen Balthasar Neumanns aus dem Jahr 1732 im Südwesteck der Residenz errichtet.

Seitenaltar mit Gemälde »Himmelfahrt Mariä« von G. B. Tiepolo, 1752

Innenarchitektur

Es ist für jeden Besucher überraschend, dass sich hinter den ganz geradlinig geführten Außenwänden der Hofkirche ein Innenraum verbirgt, dessen sämtliche Wände Kurven beschreiben. Durch die komplizierte architektonische Struktur, mehr noch durch den reichen architektonischen und plastischen Ornat, erschließt sich die Raumgliederung jedoch nicht auf den ersten Blick, obwohl der relativ kleine Raum schon nach wenigen Schritten fast komplett überschaubar ist (lichte Länge 34,95 m, Breite 13,35 m, Höhe 18,75 m). Im Grundriss wie im Gewölbe hat Balthasar Neumann der eigentlich längsrechteckigen Grundfläche hintereinander drei einander berührende Ovale einbeschrieben: zwei kleinere, quer liegende Ovalrotunden, die den Eingangs- bzw. Chorbereich umfassen, dazwischen eine größere, längs gerichtete, in der die beiden Seitenaltäre stehen. Am leichtesten ablesbar ist diese Struktur in der Gewölbezone, wo zwei kleinere Ovalkuppeln über der Musikempore und über dem Hauptaltar die größere Mittelkuppel rahmen. Die Kuppeln sind zueinander weit geöff-

net, sozusagen bogenförmig aufgeschnitten, wodurch sich die Scheitel ihrer breiten Gurtbögen berühren. Die zwischen den Ovalrotunden verbleibenden Zwickelräume sind durch konkav geschwungene Wandflächen, die jeweils eine Fensterachse umfassen, sowie durch dreieckige Gewölbekappen geschlossen.

Den Aufriss der Kirche bestimmt die markante Zweiteilung durch das breite horizontale Band einer in Stuckmarmor ausgeführten Gebälkzone, die von insgesamt 22 unkannelierten Stuckmarmorsäulen mit vergoldeten Kompositkapitellen getragen wird. 16 dieser Säulen stehen direkt vor den Wandpfeilern oder sind als Dreiviertelsäulen mit diesen verwachsen. Über dem Hauptgesims tragen kurze Pilaster, die diese Säulen nach oben fortsetzen, die Füße der Kuppelwölbungen. Die reich mit Goldzierraten belegten Pilaster sind in sich nochmals zweigeteilt und nur in der unteren Hälfte kanneliert. Die übrigen, frei im Raum stehenden Säulen stützen die Musikempore im Eingangsjoch und die Altarempore im Chorjoch. Die Front beider Emporen löst sich mit dem Profil des großen Gebälks von der Wand ab und schwingt in den Raum. Während die konvex-konkav-konvex geführte Altarempore sich mit kleinerem Radius dem Choroval einschmiegt, ergänzt der durchgehend konkave Schwung der Musikempore die Kurvierung der anschließenden Zwickeltravéen zum halben Oval und bildet somit eine Sekundärform gegenüber der Grundriss- und Gewölbeform aus. Kontrapunktisch wirken auch die beiden Oratorien, die unmittelbar seitlich an die Altarempore anschließen. Sie sitzen zwar in den konkaven Zwickeltravéen, wölben sich aber mitsamt einem Teil des tragenden Gebälks in praller Konvexität in den Raum vor. Die ausgezeichneten Schnitzereien dieser hölzernen Oratorien stammen von Johann Adam Guthmann.

Die ursprünglichen Entwürfe der Seitenaltäre gehen auf Lucas von Hildebrandt zurück, den von Fürstbischof Friedrich Carl hoch geschätzten Architekten des Wiener Kaiser-

hofs, dessen Planungen und Vorschläge Neumann teilweise mit zu integrieren hatte. In der Ausführung wirken beide Altäre schon wegen ihrer schieren Größe, aber auch aufgrund ihrer architektonischen Ausformung, kaum mehr wie zusätzliche Ausstattungselemente, sondern wie integrierte Bestandteile der Architektur. Mit ihrem schwarzen und gelben Marmor, den gedrehten achatfarbenen Marmorsäulen und dem reichen Skulpturenschmuck ziehen sie die Aufmerksamkeit auf sich, und die beiden großen Altarbilder von Giovanni Battista Tiepolo stellen zweifellos die höchstrangigen Kunstwerke der Kirche dar.

Die geschickte Aufteilung der Wände lässt völlig vergessen, dass die Zone unterhalb des Hauptgesimses von den gewöhnlichen Erd- und Zwischengeschossfenstern, die oberhalb von den gewöhnlichen Hauptgeschossfenstern der Residenzfassade belichtet wird. Die Stichkappen der Obergeschossfenster schneiden schon tief in die Kuppelwölbungen ein, so dass die Fenster des noch darüber liegenden oberen Mezzanins im Inneren nicht mehr sichtbar sind; sie sitzen hier bereits im Dachgeschoss seitlich außerhalb der Kuppeln. Von den geraden Stürzen der Fenster (nur die Mezzaninfenster schließen segmentbogig) vermitteln jeweils kleine Leibungsgewölbe zu den Rundbogenöffnungen der inneren Raumschale. Zusätzlich sind die sehr tiefen Fenstergewände oft abenteuerlich schief verzogen, um die regelmäßige Fensterreihe der Außenfront mit den Bogenöffnungen der drei Ovalrotunden in Übereinstimmung zu bringen. Dadurch, und durch die geschickte Lichtführung, fällt erstaunlich wenig ins Gewicht, dass der Raum nur von der Eingangsseite im Westen und von der Südseite rechts direktes Licht erhält. Durch die Einbettung in den Residenzbau bedingt, führen die Fenster, Türfenster und Oberlichter der linken Längswand und der Chorwand entweder auf vorgelagerte Gänge oder wurden gleich mit Spiegelglas geschlossen (teilweise später verändert).

Funktion

Die in der Architektur des Kirchenraums so deutlich betonte Zweigeschossigkeit hat ihre Ursache in der Funktion als Hofkirche: Abgesondert vom Hofstaat konnten die Fürstbischöfe die Messe von der mit dem großen Wappen des Bauherrn, Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn, geschmückten Westempore aus verfolgen, oder von dem verglasten und im Bedarfsfalle beheizbaren Nordoratorium aus – beide waren bequem und ohne Treppenbenutzung direkt von den fürstbischöflichen Wohnräumen, nebenan im Hauptgeschoss der Residenz, erreichbar. Da die Hofkirche keine Pfarrkirche war, gab es anfangs auch keine Kanzel, Beichtstühle fehlen bis heute. Zelebrierte der Bischof selbst die Messe, so konnte er dies am Emporenaltar tun, oder am Hauptaltar im Erdgeschoss, wo ihm auf dem einstufigen Podest unterhalb des Nordoratoriums ebenfalls ein erhöhter Sitz zur Verfügung stand.

Altäre

Die aufs Engste mit der Architektur verbundene Ausstattung der Kirche entstand zum größten Teil als Gemeinschaftsleistung der Würzburger Hofkünstler. Der vor der Kolonnade der Chorsäulen stehende Altartisch wird flankiert von Marmorskulpturen des Frankenapostels Kilian und des ersten Würzburger Bischofs Burkhard. Wie auch die vier Assistenzfiguren der Seitenaltäre, wurden diese Skulpturen nach Entwürfen des Johann Wolfgang van der Auwera von italienischen Bildhauern in Carrara angefertigt und 1743 geliefert. Der Stuckateur Antonio Bossi stellte Christus am Kreuz mit der hl. Magdalena und Putten zu Füßen als vollplastische Stuckfiguren dar, die vor blauem Hintergrund die Stirnwand des Chores zwischen den zentralen Säulen einnehmen. Oberhalb der Empore setzt ein weiterer Altar diese Inszenierung fort. Die dort ebenfalls in einer blauen Nische stehende Skulptur der Maria Imma-

Magdalena und zwei Putti zu Füßen des Kreuzes hinter dem Hauptaltar, Stuckplastiken von A. Bossi, 1740/41

culata und die vergoldete Baldachingloriole darüber mit der Darstellung der Trinität und assistierenden Engeln und Putten sind ebenfalls Stuckarbeiten Antonio Bossis. Aus demselben Material schufen er und seine Werkstatt auch die Tugendallegorien in den Aufsätzen der Seitenaltäre wie überhaupt den unglaublich reichen Stuckzierrat der gesamten Kirche.

Die ursprünglichen Gemälde der Seitenaltäre wurden um 1736 von Federico Bencovich angefertigt, sie gelten heute als verschollen. Denn schon 1752 waren sie durch Altarblätter ersetzt worden, die Giovanni Battista Tiepolo während der Winterpause im Januar und Februar gemalt hatte, als es für die Freskomalerei im Kaisersaal, genauer für die Aufbringung des Putzgrundes, zu kalt war. Der »Höllensturz der Engel« und die »Himmelfahrt Mariens«, je 5,70 m hoch und 2,50 m breit, sind ungeheuer kraftvolle Kompositionen, in denen die ganze koloristische und inszenatorische Genialität des Venezianers aufscheint. Umrahmt werden beide Seitenaltäre von Marmorskulpturen aus Car-

rara nach Entwürfen Auweras, der linke von den Erzengeln Gabriel mit Lilie und Raphael mit dem Tobiasknaben, der rechte von dem heiliggesprochenen Kaiser Heinrich II., dem Gründer des Bistums Bamberg, und seiner Gemahlin, der heiligen Kunigunde.

Deckengemälde

Die Deckengemälde – es handelt sich nicht um echte Fresken, sondern um Secco-Malereien – schuf der schon 75-jährige Hofmaler Rudolf Byss 1735/36 zusammen mit seinen Schülern Anton Joseph Högler und Johann Thalhofer. Über dem Hauptaltar ist das »Martyrium der Frankenapostel Kilian, Kolonat und Totnan« dargestellt, in der Mittelkuppel die »Krönung Mariens«, in den anschließenden Zwickelwölbungen die vier Evangelisten und über der Musikempore der »Triumph des Erzengels Michael beim Engelsturz«. Da 1945, bei der Bombardierung Würzburgs im Zweiten Weltkrieg, zwar die Kirchengewölbe standhielten, aber das Dach darüber abbrannte, schädigte in der Folgezeit eindringende Feuchtigkeit die bereits verschwärzten Deckengemälde wie auch den Stuck schwer. Bis 1963 wurden Instandsetzungsarbeiten durchgeführt, bei denen der Kunstmaler Karl Körner die Deckengemälde großenteils rekonstruierte oder rekonstruierend übermalte. Die jüngste Restaurierung der Deckengemälde und der Stuckausstattung fand 2009 bis 2012 statt.

Sonstige Ausstattung

Das Kirchengestühl wurde zwischen 1744 und 1751 von Ferdinand Hund angefertigt. Die geschnitzten Zierrate der eichenen Portalflügel stammen von Paul Egell, die kunstvollen Beschläge und Schlösser vom Hofschlosser Georg Oegg. Wie schon erwähnt, ist die Kanzel erst später, 1774/75 unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim, eingebaut worden. Doch passt sich dieses Werk des Materno Bossi, eines Neffen des Antonio, der sonst frühklassizistische

Formen bevorzugte, mit seinem Relief- und Puttenschmuck unauffällig dem über 30 Jahre älteren Kirchenraum an.

Würdigung

Aufgrund des hohen künstlerischen Ranges ihrer Innenarchitektur und ihrer Dekoration gehört die Hofkirche der Residenz Würzburg zu den vollkommensten Sakralbauten des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Mit dem aus drei Ovalrotunden zusammengesetzten kurvierten Grundriss und den ungewöhnlichen Gewölbeformen gelang Balthasar Neumann die An- und Ineinanderfügung der verschiedenen Raumkompartimente zu einem harmonischen, ungemein abwechslungsreichen Gesamtraum. Er trieb damit eine Entwicklung zur Verschmelzung von Raumkörpern voran, die im italienischen Hochbarock mit den Architekten Guarino Guarini und Francesco Borromini begann und von der Baumeisterfamilie Dientzenhofer nach Franken und Böhmen vermittelt wurde. Mit der Würzburger Hofkirche und seinen berühmten Spätwerken in Vierzehnheiligen und Neresheim reihte sich Neumann unter die großen Kirchenarchitekten des Barock ein.
Abgesehen von den Seitenaltären des Lucas von Hildebrandt mit den herausragenden Gemälden Tiepolos waren es vor allem Würzburger Hofkünstler, namentlich der Bildhauer Johann Wolfgang van der Auwera, der Maler Rudolf Byss und der Stuckateur Antonio Bossi, die unter der koordinierenden Planung und Leitung Neumanns die qualitätvolle Ausstattung schufen. Besonders der Anteil Bossis an der überwältigenden Raumwirkung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Er fertigte mit seiner Werkstatt nicht nur die unzähligen vergoldeten Stuckornamente und -reliefs an, die sämtliche weißen Grundflächen schmücken, sondern auch alle vollplastischen Figuren und Büsten aus weißem Glanzstuck sowie die vergoldeten Stuckkapitelle und den farbenprächtigen Stuckmarmor, der Säulen, Gebälke und Architekturgliederungen überzieht.

Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg

Der Südflügel der Residenz beherbergt eines der bedeutendsten Universitätsmuseen Europas. In hoher und höchster Qualität bilden seine Bestände antiker und nachantiker Kunst sechs Jahrtausende Kunst- und Kulturgeschichte ab. Franz Joseph Fröhlich, Professor für Rhetorik, trug eine universitäre Bildersammlung zusammen, die 1832 den Namen »Ästhetisches Attribut« erhielt. 1834 wurden ihm einige Werke aus dem vormaligen Naturalien- und Kunstkabinett des Minoritenpaters und Naturforschers Bonavita Blank zugewiesen. Im Jahr darauf kamen 60 Gemälde aus der Privatsammlung des Kartäuserpaters Benedikt Weber hinzu. 1857 stiftete der deutschrömische Maler und Bildhauer Johann Martin von Wagner (1777–1858) der Universität seine Kunstsammlung, die er sich neben seiner Tätigkeit als Kunstagent der bayerischen Krone in Rom aufgebaut hatte, darunter 5600 antike Objekte, 10 000 Zeichnungen, 20 000 Stiche und 36 Gemälde. 1862 hinterließ auch Fröhlich seinen privaten Kunstbesitz der Universität; unter den rund 300 Gemälden waren viele Holländer des Goldenen Zeitalters. Seit 1872 (Erwerb der Sammlung Feoli in Rom) besitzt Würzburg die drittgrößte Sammlung griechischer Vasen in Deutschland. Bis heute wächst das Museum durch private Schenkungen. Die Graphische Sammlung, im gleichen Geschoss wie die Gemäldegalerie gelegen, umfasst ca. 17 000 Handzeichnungen und ca. 15 000 Druckgrafiken.

Ägyptische Mumienmaske, aus Hawara (Fayum)?, 1. Jh. v. Chr.

ANTIKENSAMMLUNG

In Fachkreisen weltweit bekannt für ihre reichen Bestände an figürlich bemalter Keramik, enthält die Sammlung im 3. Obergeschoss Objekte antiker Kleinkunst aus den Hochkulturen des Mittelmeerraums, hauptsächlich aus Ägypten, Griechenland und Italien. Das Spektrum verschiedener Materialgattungen aus rund vier Jahrtausenden reicht von kostbaren Stoffen über Münzen bis hin zu marmornen Skulpturen. Unter den zahlreichen Artefakten, welche insbesondere aus den Kontexten des Gelage, der Götterverehrung oder des Totengedenkens stammen, zeugen einzelne immer wieder von intensiven Kontakten und sogar Ideenaustausch zwischen den verschiedenen Kulturräumen.

Funde aus ägyptischen Gräbern

Unter den zahlreichen Relikten ägyptischer Vorkehrungen für die Reise der Toten ins Jenseits sticht eine Serie von farbintensiven Mumienauflagen hervor (Abb. 1). Hier lässt sich nachvollziehen, wie die Mumien unter dem späteren Einfluss der Griechen und Römer ihre idealschönen Gesichtsmasken mit der Zeit immer mehr gegen wirklichkeitsnahe Porträts ausgetauscht haben. Eine Katzenmumie führt indessen vor Augen, dass in besonderen Fällen sogar Tiere für das ewige Leben präpariert wurden.

Preziosen der Bronze- und Eisenzeit

Eine Zusammenstellung kostbarer Einzelstücke veranschaulicht das breite Spektrum an Kulturen, die in der Bronzezeit das östliche Mittelmeergebiet und den Nahen Osten bevölkert haben. Minoische Keramik und ein mykenischer Eberzahnhelm erinnern an die ägäische Frühzeit, auf die die Epen Homers immer wieder Bezug nehmen. Von besonderer, geradezu modern anmutender Eleganz ist ein marmornes Kykladenidol, das vom Reichtum der Inseln im Zentrum der Ägäis kündet, die einen regen Handel mit

Chiotischer Kelch: orientalisierender Tierfries, ehem. Sammlung Feoli, spätes 7. Jh. v. Chr.

Rohstoffen betrieben haben. Mitunter figürlich verzierte Teile von bronzenen Gerätschaften und Waffen belegen zudem das handwerkliche Können der orientalischen Völker in Syrien, Ostanatolien und im Südwesten des Iran (Luristan).

Gefäße der geometrischen Epoche und des »orientalisierenden Stils«

Benannt nach ihrem eigentümlichen Dekor, der aus geometrischen Grundformen abgeleitet ist, bringt die Spätphase dieser Epoche (um 760 v. Chr.) nach den sog. Dark Ages wieder die ersten Darstellungen von Tieren und Menschen hervor. Sie deuten auf aristokratische Geschlechterrollen, zeigen Männer im Kampf und auf der Jagd, Frauen im lieblichen Reigen. Pferde fungieren als wichtiges Statussymbol. – Im 7. Jh. v. Chr. erblüht die griechische Polis unter den Auswirkungen intensiver Handelsbeziehungen mit anderen Anrainern des Mittelmeers. Ein Kelch mit hauchdünner Wandung [Abb. 2] stammt nach seiner typischen Aneignung orientalischer Tierfriese von der reichen Insel Chios, wurde aber aus einem Grab in Mittelitalien geborgen.

Schwarzfigurige Keramik der archaischen Epoche

Im 6. und 5. Jh. v. Chr. dominiert Athen den Handel von Töpferwaren im Mittelmeerraum mit Bildern des Mythos und des Alltags, die sich großformatig über die Gefäßkörper entfalten. Anfangs werden die Figuren schwarz auf hellem Grund angelegt und die Details der Körper und der Attribute durch Ritzungen angegeben. In dieser Technik ist auch eine Amphora gestaltet, die den Helden Äneas mit seinem kleinen Sohn Askanios und dem greisen Vater Anchises auf der Flucht aus dem brennenden Troja wiedergibt. Dieses Motiv sollte später für die Römer eine wichtige Rolle spielen, da sie den Nachkommen des Äneas – meisterhaft dargestellt im gleichnamigen Epos Vergils – die Gründung ihrer Hauptstadt zuschrieben. Auch dieses Gefäß wurde in der Toskana gefunden, könnte sich also dem gezielten Auftrag eines Etruskers an die attischen Lieferanten verdanken. Weitere Exponate führen vor Augen, dass die Etrusker sich mit solchen Importen nicht begnügten, sondern selbst anfingen, Gefäße nach griechischem Vorbild herzustellen. So tauchen in den gleichfalls übernommenen Bildgeschichten immer häufiger auch eigene Götter und Helden auf.

Rotfigurige Vasen der Klassik

Dass die Tongefäße der klassischen Zeit nun umgekehrt rote Figuren auf schwarzem Grund zeigen, verdankt sich einem Wechsel der Maltechnik, der im späteren 6. Jh., also noch in der vorhergehenden Epoche vollzogen wurde. Durch die nunmehr positive bzw. schwarze Binnenzeichnung ließen sich Details wie Gewandfalten viel genauer und filigraner gestalten. Deutlich wird das etwa bei einer Pelike aus der Zeit um 460 v. Chr., auf deren Vorderseite der personifizierte Nordwind (Boreas) der attischen Königstochter Oreithyia hinterher jagt. Üblicherweise wird der Mann aus dem frostigen Norden als wilder Barbar dargestellt.

Doch hier ist seine Erscheinung gesittet, und die Stadtgöttin Athena macht keine Anstalten, ihre Schutzbefohlene vor dem Brautraub zu retten. Grund dafür ist wohl der Beistand, den die Athener erfahren haben, als die gegnerische Flotte der Perser 480 v. Chr. beim Kap Artemision dank eines aus dem Norden aufziehenden Sturmes unterging. Explizit historischen Gehalts ist die Szene auf einem etwa gleichzeitigen Stamnos (Abb. 3), in der die Tötung des Bruders des letzten Tyrannen von Athen namens Hipparchos vor Augen geführt wird. Dieser aus persönlichen Motiven erfolgte Mord während des Festes der Panathenäen von 514 v. Chr. galt den Athenern im Nachhinein als Geburtsstunde der Demokratie, weshalb der beiden Täter, Harmodios und Aristogeiton, durch Ehrenstatuen im Zentrum der Agora gedacht wurde. In der Haltung stimmten diese Standbilder mit der Darstellung der beiden auf dem Vasenbild überein. Solchen klaren Bezügen auf die Zeitgschichte begegnet man auf griechischem Tafelgeschirr nur äußerst selten. Darüber hinaus verfügt die Antikensammlung über eine Reihe von Unikaten mit seltenen Darstellungen aus der Welt des griechischen Theaters, die sich insbesondere in spätklassischer Zeit (4. Jh. v. Chr.) im Gebiet der Magna Graecia (Sizilien und Unteritalien) großer Beliebtheit erfreuten. Das Schulterbild einer attischen Hydria persifliert die mythische Begegnung zwischen dem thebanischen Königssohn Ödipus und der (ägyptischen) Sphinx, die seine Heimatstadt belagerte und jeden tötete, der ihr

Attisch-rotfiguriger Stamnos: Tyrannenmord, ehem. Sammlung Feoli, um 470 v. Chr.

Rätsel nicht zu lösen wusste. An der Stelle des tragischen Helden tritt hier der Ältestenrat von Theben in Form ahnungsloser Silene in Erscheinung, die der Aufgabe offenbar nicht gewachsen sind. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Vasenbild um die Anspielung auf ein verloren gegangenes Satyrspiel des großen Tragödiendichters Aischylos, das 467 v. Chr. in Athen uraufgeführt wurde.

Rundaltar aus der Villa des Sallust: Allegorien der vier Jahreszeiten, Rom, um 40 n. Chr.

Reliefs und rundplastische Skulpturen aus der griechischen und römischen Welt

Unter den Skulpturen im sog. Marmorsaal der Antikensammlung sind griechische und römische Werke sowie römische Kopien nach griechischen Originalen miteinander vereint. Der unscheinbare Reliefkopf eines bärtigen Mannes entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Fragment vom Bauschmuck des berühmtesten Tempels der Antike, des Parthenon auf der Akropolis von Athen. Tatsächlich handelt es sich um einen Kentauren, deren exemplarischer Kampf mit den Lapithen (animalische Unholde gegen zivilisierte Hochzeitsgäste) auf den südlichen Metopen des Tempels festgehalten war. Erst 1897 erbrachte der Dresdener Archäologe Georg Treu den Nachweis zur Herkunft des Fragments aus dem Besitz Martin von Wagners, indem er es an einen Gipsabguss der im British Museum in London befindlichen Reliefplatte anpassen konnte. – Auch der Altar mit Darstellungen der vier Jahreszeiten in Form kleiner Putten (Abb. 4) hat einen prominenten Ursprung. Einst stand er nämlich in den Gärten des Historikers Sallust im Nordosten Roms, die zur fraglichen Zeit bereits in kaiserlichen Besitz übergegangen waren. Inspiriert von griechischen Rundaltären mit Reliefschmuck setzt er die geflügelten Knaben mit charakteristischen Früchten und Erzeugnissen der Saison in ein prächtiges Ambiente aus Kandelabern, zwischen denen Stoffbahnen gespannt sind. So diente der Altar seinerseits einst als Prunkstück römischer Gartenmöblierung, die häufig die Idylle heiliger Haine evozieren sollte.

Mitteltafel des Triptychons von Gherardo Starnina, Florenz, um 1400

GEMÄLDEGALERIE

Die Galerie im 2. Stock besitzt ca. 900 Gemälde, von denen etwa die Hälfte ausgestellt ist, sowie Skulpturen von romanischer Schnitzkunst bis zu expressionistischer Plastik. Im Folgenden werden die wichtigsten Werkgruppen genannt und Glanzlichter der Sammlung hervorgehoben.

Frühe italienische Malerei

Einblicke in die Florentiner Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jhs. gewähren das dreiflügelige Tragaltärchen mit Szenen aus dem Marienleben, vielleicht ein Werk von Bernardo Daddi, sowie der »Heilige Johannes der Täufer« von Maso di Banco. – Das Triptychon von Gherardo Starnina (um 1400) besticht durch seine überlegte Blickregie und die unvermischt-leuchtstark aufgetragenen Farben (Abb. 5).

Mittelalterliche Malerei und Plastik

Die romanische Holzfigur eines Heiligen oder Propheten dürfte im späten 12. Jh. in Norditalien entstanden sein, vielleicht im Umkreis des Benedetto Antelami. – Aus dem Bestand spätgotischer Schnitzkunst ragen die nach 1503 entstandene »Mondsichelmadonna« (Abb. 6) und die »Beweinung« (ca. 1505/10) von Tilman Riemenschneider (1460–1531) heraus, der seinen empfindsamen Figuren stets einen wehmütigen, sehnsuchtsvollen Ausdruck verlieh. – Der dreiteilige Flügelaltar (um 1490) zeigt auf der Mitteltafel das »Martyrium der Frankenapostel Kilian, Kolonat und Totnan«; im Hintergrund die Festung Marienberg vor den Umbauten des 16. Jhs.

Riemenschneider, »Madonna« (Detail), nach 1503

Im »Bildnis Christi mit der Dornenkrone« von Aelbrecht Bouts (um 1500) wird der Betrachter durch den engen Bildausschnitt zum Mitleiden (compassio) animiert. – Hans Schäufelein, zwischen 1503 und 1507 in der Werkstatt Albrecht Dürers tätig, schuf um 1503 das »Bildnis des kaiserlichen Sekretärs Sixtus Oelhafen«. – Die 1514 datierte »Landsknechtschlacht« gilt als herausragende Leistung der deutschen Renaissancemalerei. – In die Reformationszeit führt der »Schmerzensmann« von Lukas Cranach d. Ä. (nach 1537). – Den Stil der italienischen Hochrenaissance reflektieren die um 1550 ausgeführte »Eva« von Frans Floris I. und die etwas später entstandene »Susanna im Bade« von Willem Key. Um 1600 repräsentieren Hans von Aachen (»Hl. Sebastian«) und Bartholomäus Spranger (»Darbringung im Tempel«) den internationalen Manierismus am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Prag.

Bernardino Licinio, »Künstlerfreunde im Spiegel«, um 1530

Malerei der italienischen Renaissance und des Frühbarock

Die »Madonna« von Bernardino dei Conti entstand um 1500 in Mailand unter dem Einfluss Leonardo da Vincis. – Das große Rundbild zeigt die »Heilige Familie mit dem Johannesknaben«; Bildtypus und Stil sind charakteristisch für die Florentiner Malerei kurz nach 1500. – Das Freundschaftsbild der »Künstlerfreunde im Spiegel« wird Bernardino Licinio zugeschrieben und um 1530 datiert (Abb. 7). Die komplizierte Spiegelsituation ist wohl als Aufforderung zur Selbsterkenntnis zu verstehen. – Der Genueser Luca Cambiaso malte um die Mitte des 16. Jh. das Kabinettbild »Venus entwaffnet Cupido«. – Manieristische und frühbarocke Elemente vereint die »Madonna« von Giulio Cesare Procaccini (frühes 17. Jh.). – Stilistisch an Caravaggio orientiert ist der »Heilige Christophorus« von Orazio Borgianni (um 1605).

Das Relief von Hans van der Mulen zeigt ein frühes, architektonisch gerahmtes »Bildnis von Julius Echter« (1576). Der Würzburger Fürstbischof erscheint in weltlicher Tracht. – Die Alabasterstatuen, die Zacharias Juncker d. Ä. um 1610 für die Würzburger Kartause Engelgarten schuf, präsentieren sich mit den typischen Merkmalen der deutschen Renaissanceskulptur. Um 1620/30 verlieh derselbe Bildhauer seiner »Verzückung des Heiligen Franziskus« einen schon stärker barocken Charakter. – Die »Innenansicht des Würzburger Doms« von Hans Ulrich Bühler (1627) gibt das Aussehen der Kirche nach der Umgestaltung unter Julius Echter wieder.

Italienische und französische Malerei des Hoch- und Spätbarock

Der aus Metz stammende, aber in Neapel tätige François de Nomé kaprizierte sich auf fantastische Architekturstücke (»Christus und die Ehebrecherin«, 1610/20). – Die »Büßende Maria Magdalena« hat Nicolas Régnier um 1620 unter dem Einfluss des italienischen Frühbarocks in Rom gemalt. – Exemplarisch für die Figurenmalerei des römischen Hochbarock ist das »Bacchanal« von Giovanni Battista Gaulli genannt Baciccio (ca. 1675). – Der monumentale »Raub der Europa« ist ein Frühwerk von Luca Giordano (ca. 1660). In späteren Jahren schuf der Neapolitaner die aufgewühlte »Kreuzaufrichtung« (um 1690). – In der »Heiligen Veronika« von Giuseppe Chiari (2. Hälfte 17. Jh.) hat sich die barocke Formensprache merklich beruhigt, die Emotion verinnerlicht. – Eine hinreißende Architekturvedute bietet der »Quirinalspalast mit dem Auszug Papst Innocenz XII.« von Gaspar van Wittel genannt Vanvitelli (1693). – Auf der Schwelle zum Rokoko steht das Gemälde »Susanna und die Alten«, das der Venezianer Giovanni Antonio Pellegrini vielleicht bei seinem Aufent-

halt in Würzburg 1724 hinterlassen hat. – Einen spätbarock-visionären Kontrapunkt setzt »Der Heilige Antonius predigt den Fischen« von Alessandro Magnasco (†1749) aus Genua. – Die Historiengemälde »Mucius Scaevola vor Porsenna« und »Coriolan vor den Frauen« hat Giovanni Battista Tiepolo während seiner Würzburger Jahre (1750–1753) wohl für Balthasar Neumann gemalt. Die römischen Tugenden der Tapferkeit und des Großmuts werden mit stupender Farbregie inszeniert. – In den Ruinenlandschaften von Francesco Guardi (um 1760) finden imaginäre Architektur und sinnlose Figurenstaffage im Sinne des »capriccio« zusammen.

Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts

Im »Blumenstillleben« Andries Daniels (um 1600) blühen Blumen aus verschiedenen Jahreszeiten, als Symbol für Zeit und Vergänglichkeit. – Genre- und Stilllebenelemente vereint die »Gemüsehändlerin« von Adriaen van Utrecht (um 1620/30). – Das kleinformatige »Seestück mit Fischern« von Willem van Diest (1643) ist charakteristisch für die »tonale Phase« der holländischen Malerei. – Nicolaes Berchem näherte sich einer italianisierenden Richtung, das Licht in seinem »Heiligen Hieronymus im Wald« (1646) ist von südländischer Helle. – Das »Stillleben mit Römer« von Pieter Claesz (1640) lebt durch seine atemberaubenden Lichtbrechungen und Spiegelungen. – In seiner Darstellung von »Jupiter und Callisto« schildert Frans Wouters um 1642/45 die Verführung der Nymphe durch den Göttervater, der sich vorübergehend in ihre Herrin Diana verwandelt hat.

Deutsche Kunst des Barock und des Klassizismus

Die Vorliebe von Anton Faistenberger für die heroische Landschaft wird beispielhaft vertreten von der »Küstenlandschaft« und der »Berglandschaft« (spätes 17. Jh.) – Das neuerdings Christian Seybold zugeschriebene »Bild-

nis einer jungen Frau« (Mitte 18. Jh.) verströmt eine rokoko-typische Frivolität. – 1765 malte Franz Anton Ermeltraut das lässig-schwungvolle Porträt eines Künstlers, vielleicht des Würzburger Hofstuckateurs Materno Bossi. – »Der Raub der Sabinerinnen« von Christoph Fesel (1801) vereint Merkmale des ausgehenden Barock und des französischen Klassizismus. – Aus den Jugendwerken Martin von Wagners spricht eine große Empfänglichkeit für die Tendenzen der europäischen Kunst um 1800. Sein monumentaler »Rat der Griechen vor Troja« (1807) bewegt sich auf der Höhe des internationalen Klassizismus. Die Büste Wagners hat ein unbekannter deutsch-römischer Bildhauer um 1820 modelliert.

Malerei des 19. Jahrhunderts

Das aus Federn geklebte »Bildnis Max I. Joseph von Bayern« ist das einzige gesicherte Exemplar jener »Musivgemälde«, deren Erfindung sich Bonavita Blank (1740–1827) rühmte. Barbara Thein aus Haßfurt führte das Königsporträt um 1820 aus. – Im Stil des Biedermeier hat Johann Friedrich Kreul das authentische »Bildnis von Kaspar Hauser« (1830) gemalt. – Ein typisches Werk der nazarenischen Kunst ist das Gemälde »Joseph wird von seinen Brüdern verkauft« von Carl Gottlieb Peschel (1831). – Die Landschaft um Rom deutet Carl Rottmann als elegische Geschichtslandschaft (»Campagna bei Ponte Nomentano«, ca. 1830), Johann Wilhelm Schirmer als arkadischen Sehnsuchtsort (»Römische Campagna mit Ruine eines Aquädukts«, ca. 1847), Karl Lindemann-Frommel als atmosphärisches Schauspiel (»Römische Campagna von der Via Appia aus«, 1866). – Das »Nähende Mädchen« von Max Liebermann (1881) ist eine impressionistische Studie flüchtiger Lichterscheinungen (Abb. 8). – Im »Bildnis von Ignaz Döllinger« lässt Franz von Lenbach das geistige Ringen des berühmten Theologen hervortreten (1880er Jahre).

Max Liebermann, Nähendes Mädchen (Studie für »Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus«), 1881

Klassische Moderne

Mit seinem »Blinden Bettler« thematisiert Ernst Barlach (Modell 1906, Porzellanguss 1912) auf existentielle Weise Hilfsbedürftigkeit und Armut. – Mit der »Waldlandschaft« von Willy Jaeckel (1923) und dem »Staffelsee« von Hans Otto Baumann (1932) treffen Expressionismus und Neue Sachlichkeit aufeinander. – Die »Junge Korbträgerin« von Emy Roeder entstand 1940 in Florenz, wo die als »entartet« diffamierte Bildhauerin Zuflucht gefunden hatte. Dort traf sie auch den Matisse-Schüler Hans Purrmann (»Blick auf S. Ilario und Monte Morcello«, 1938/40).

Literatur

AMTLICHE FÜHRER

BESCHREIBUNG UND GESCHICHTE DER KÖNIGLICHEN SCHLÖSSER UND LUSTGÄRTEN von Würzburg, Aschaffenburg, Veitshöchheim, Werneck und Bad Brückenau im Unter-Main-Kreise des Königreich's Bayern, von JAKOB MAY, Königl. Bayr. Obersthofmarschall-Stabs-Assessor vorbenannter kgl. Residenzen. Würzburg 1830, S. 1–49

OFFIZIELLER FÜHRER durch das Kgl. Schloß Würzburg. Herausgegeben und verlegt vom Kgl. Oberstabssekretär G. FRIEDRICH LECHLER, Schloßverwalter in Würzburg, Würzburg 1914 (auch auf Französisch und Englisch; 12. deutsche Auflage 1928)

RESIDENZMUSEUM IN WÜRZBURG. Kleiner Führer, herausgegeben von der Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts. Bearbeitet von HEINRICH KREISEL. München 1924

RESIDENZ WÜRZBURG. Amtlicher Führer. Bearbeitet von HEINRICH KREISEL. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. München 1933 (dritte und letzte Auflage 1939)

RESIDENZ WÜRZBURG UND HOFGARTEN. (Amtlicher Führer). Bearbeitet von ERICH BACHMANN. Erste Nachkriegsauflage, München 1970; zweite Nachkriegsauflage 1971; zweite (3.) erweiterte Nachkriegsauflage 1973; zweite (4.) nochmals erweiterte Nachkriegsauflage mit Verzeichnis der Staatsgalerie von ROLF KULTZEN 1975; dritte (5.) Nachkriegsauflage 1976; vierte (6.) Nachkriegsauflage 1978; fünfte (7.) Nachkriegsauflage 1980; sechste (8.) Nachkriegsauflage 1981

RESIDENZ WÜRZBURG UND HOFGARTEN. Amtlicher Führer. Bearbeitet von ERICH BACHMANN und BURKARD VON RODA, Verzeichnis der Staatsgalerie von ROLF KULTZEN. Neunte, erweiterte Nachkriegsauflage (revidierte Zählung), München 1982; zehnte, ergänzte Auflage 1988; zwölfte, um das Martin von Wagner Museum erweiterte Auflage 1994; dreizehnte, neu gestaltete Auflage 2001; vierzehnte Auflage 2015

THE WÜRZBURG RESIDENCE AND COURT GARDENS, 13th english edition, München 2015 (entspricht der vierzehnten deutschen Nachkriegsauflage 2015)

LA RÉSIDENCE ET LES JARDINS DE WURTZBOURG, 7ème édition française, München 2007 (entspricht der dreizehnten deutschen Nachkriegsauflage 2001)

LA RESIDENZA E IL GIARDINO DI CORTE DI WÜRZBURG, terza edizione italiana, München 2015 (entspricht der vierzehnten deutschen Nachkriegsauflage 2015)

LA RESIDENCIA Y SUS JARDINES WÜRZBURG, primera edición español, München 2005 (entspricht der dreizehnten deutschen Nachkriegsauflage 2001)

ZUM BAU UND SEINER AUSSTATTUNG (CHRONOLOGISCH)

FELIX MADER: Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, 3. Bd., Unterfranken und Aschaffenburg, XII Stadt Würzburg, München 1915, S. 413–498

GEORG ECKERT: Balthasar Neumann und die Würzburger Residenzpläne. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Würzburger Residenzbaues. Straßburg 1917

HEINRICH GÖBEL: Würzburg und Fulda. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Wirkteppichmanufakturen im 18. Jahrhundert. In: Der Cicerone, 12, 1920, S. 818–823 and S. 848–856

KARL LOHMEYER: Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn, Saarbrücken 1921

HEINRICH GÖBEL: Das Brüsseler Wirkergeschlecht der van der Hecke. In: Der Cicerone, 14, 1922, S. 16–31

HEINRICH KREISEL: Die künstlerischen Ausstattungen des Hauptstockes der fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg, Diss. phil. ungedr., Würzburg 1922

RICHARD SEDLMAIER und RUDOLF PFISTER: Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923

HEINRICH KREISEL: Carl Maximilian Mattern, ein Würzburger Kunstschreiner des 18. Jahrhunderts. In: Der Cicerone 15, 1923, S. 413–419

HEINRICH KREISEL: Die Alexanderwirkteppiche in der Würzburger Residenz. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. Bd. II, 1925, S. 227–249

FRIEDRICH H. HOFMANN: Das Ehrenhofgitter der Residenz in Würzburg. In: Zeitschrift für Denkmalpflege, 2, 1927/28, S. 171–187

HEINRICH KREISEL: Ein verschollener Hausaltar der Würzburger Residenz. In: Archiv des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, 68, 1929, S. 520–523

HEINRICH KREISEL: Die Kunstschätze der Würzburger Residenz, Würzburg 1930

ADOLF FEULNER: Die Toskanazimmer der Würzburger Residenz. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 3, 1934, S. 104–108

CATHARINA BOELCKE-ASTOR: Der Frühklassizismus, seine Ursachen und seine Entwicklung bei J. P. Wagner (1730–1809), Diss. masch., Frankfurt 1941

THEODOR HETZER: Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz. Frankfurt 1943

HEINRICH KREISEL: Die Würzburger Gobelinmanufaktur und ihre Erzeugnisse. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 4, 1952, S. 151–175

MAX H. VON FREEDEN: Balthasar Neumann, Gedächtnisschau zum 200. Todestage, Ausstellungskatalog Würzburg 1953, Residenz Würzburg

ERICH BACHMANN: Balthasar Neumann und das Mittelalter, Stifterjahrbuch III, 1953, S. 134

MAX H. VON FREEDEN: Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, I. Teil: Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn 1693–1729, 2. Halbband, Würzburg 1955

MAX H. VON FREEDEN und CARL LAMB: Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo (Die Fresken der Würzburger Residenz), München 1956

LUDWIG DÖRY: Würzburger Wirkereien und ihre Vorbilder, In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 12, 1960, S. 189–216

FRITZ ZINCK: Kulturdokumente Frankens aus dem Germanischen Nationalmuseum, Bamberg 1961

CHRISTIAN BAUER: Der Würzburger Hofgarten, In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 13, 1961, S. 1–31

WALTER SCHERZER: Das Staatsarchiv 200 Jahre in der Residenz. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 18, 1966, S. 189–198

CHARLES EDWARD MAYER: The Staircase of the Episcopal Palace at Würzburg. Diss. University of Michigan 1967

ERICH BACHMANN: Die Würzburger Residenz. In: Weltkunst, 40, 1970, S. 375 f.

HEINRICH KREISEL: Die Kunst des deutschen Möbel, Bd. II, München 1970

PETER KOLB: Die Wappen der Würzburger Fürstbischöfe. Würzburg 1974

GERDA ZIMMERMANN: Der Hofstaat der Fürstbischöfe von Würzburg von 1648 bis 1803, Dissertation Würzburg 1976

MARK ASHTON: Allegory, Fact and Meaning in Giambattista Tiepolo's, Four Continents in Würzburg. In: Art Bulletin 60, 1978, S. 109–125

GABRIELE DISCHINGER: Die Würzburger Residenz im ausgehenden 18. Jahrhundert. Wiesbaden 1978
–: Der Residenzplatz zu Würzburg – Entwürfe für die Kolonnaden. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 30, 1978, S. 93–97

ALBRECHT MILLER: Die Residenz in Würzburg. Königstein im Taunus 1978 (4. Auflage 2008)

BURKARD VON RODA: »Laque Martin« in Franken. In: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege, 32, 1978, S. 185–188

HANS REUTHER: Die Zeichnungen aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns. Der Bestand in der Kunstbibliothek Berlin. Veröffentlichung der Kunstbibliothek Berlin, Bd. 82, Berlin 1979

FRANK BÜTTNER: Die Sonne Frankens. Ikonographie des Freskos der Würzburger Residenz. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 30, 1979, S. 159–186
–: Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken in der Residenz zu Würzburg. Würzburg 1980

KARL SCHÄFER: Johann Prokop Mayer 1735–1804. Ein Würzburger Hofgärtner. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 32, 1980, S. 165–176

BURKARD VON RODA: Adam Friedrich von Seinsheim, Auftraggeber zwischen Rokoko und Klassizismus. Zur Würzburger und Bamberger Hofkunst anhand der Privatkorrespondenz des Fürstbischofs (1755–1779). Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 6, Neustadt/Aisch 1980

MAX H. VON FREEDEN: Balthasar Neumann, Leben und Werk, 3. Auflage, München 1981

JOACHIM HOTZ: Das »Skizzenbuch Balthasar Neumann«. Studien zur Arbeitsweise des Würzburger Meistersund zur Dekorationskunst im 18. Jahrhundert. 2 Bde., Wiesbaden 1981

HANS-PETER TRENSCHEL: Meisterwerke fränkischer Möbelkunst. Carl Maximilian Mattern. Würzburg 1982

HANS REUTHER: Balthasar Neumann. Der mainfränkische Barockbaumeister. München 1983

ROBERT MÜNSTER: Die Melodien einer Bamberger Pendule aus dem Jahre 1750. In: Musik in Bayern, Heft 26, 1983, S. 29–34

BURKARD VON RODA: Der Frankoniabrunnen auf dem Würzburger Residenzplatz. In: Jahrbuch für fränkische Landesforschung, 43, 1983, S. 195–214
–: Höfische Interieurs. Innenräume des Rokoko und Empire aus der Residenz Würzburg. In: Kunst und Antiquitäten, 1984, Heft 6, S. 44–51

ERICH HUBALA und OTTO MAYER: Die Residenz zu Würzburg, Würzburg 1984

ERICH HUBALA: Genie, Kollektiv und Meisterschaft – zur Autorenfrage der Würzburger Residenzarchitektur. In: Martin Gosebruch zu Ehren. Hrsg. von Frank Neidhart Steigerwald, München 1984, S. 157–170

IRENE HELMREICH-SCHOELLER: Empiremöbel in Würzburg. Sitzgarnituren aus den ehemaligen Toskanazimmern der Residenz. In: Kunst und Antiquitäten, 1985, Heft 3, S. 60–66

HANS REUTHER: Die Konstruktion der Treppenarme im Stiegenhaus der Würzburger Residenz. In: Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985. Hrsg. von Frank Büttner und Christian Lenz, München 1985, S. 241–250

BURKARD VON RODA: Aus Würzburger Hofbesitz, Säkularisationsgut in Münchner Sammlungen. In: Kunst und Antiquitäten, 1985, Heft 3, S. 52–59
–: »Das Spiegelzimmer im königlichen Schloß zu Würzburg.« An interior painted by Georg Dehn and a report by Georg Dollmann commissioned by Ludwig II of Bavaria. In: Furniture History, 21, 1985, S. 107–120

WILFRIED HANSMANN: Balthasar Neumann – Leben und Werk. Köln 1986

BERNHARD SCHÜTZ: Balthasar Neumann, Freiburg 1986

IRENE HELMREICH–SCHOELLER: Die Toskanazimmer der Würzburger Residenz. München 1987

HANS-PETER TRENSCHEL: Das Spiegelkabinett der Würzburger Residenz. In: Altfränkische Bilder und Wappenkalender 86, Würzburg 1987, S. 15–19

AUS BALTHASAR NEUMANNS BAUBÜRO: Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des großen Barockarchitekten. Sonderausstellung aus Anlaß der 300. Wiederkehr des Geburtstages Balthasar Neumanns. Mainfränkisches Museum Würzburg. Ausstellungskatalog Würzburg 1987

SAMMLUNG ECKERT. Plansammlung aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg. Unter Mitverwendung der Vorarbeiten von Joachim Hotz bearbeitet von Hanswernfried Muth, Elisabeth Sperzel und Hans-Peter Trenschel. Mainfränkisches Museum Würzburg (Hrsg.) Würzburg 1987

STEFAN KUMMER: Balthasar Neumann und die frühe Planungsphase der Würzburger Residenz. In: Balthasar Neumann, Beiträge zum Jubiläumsjahr 1987. Hrsg. von Thomas Korth und Joachim Poeschke, München 1987, S. 79–91

BERNHARD SCHÜTZ: Fassaden als Weltarchitektur. Die Würzburger Residenz. In: Balthasar Neumann, Beiträge zum Jubiläumsjahr 1987. Hrsg. von Thomas Korth und Joachim Poeschke, München 1987, S. 92–112

ANNEGRET VON LÜDE: Studien zum Bauwesen in Würzburg 1720 bis 1750. Würzburg 1987

STEFAN KUMMER: Das Spiegelkabinett der Würzburger Residenz. In: Würzburg-heute, 45, 1988, S. 53–57

BARBARA STRIEDER: Johann Zick (1702–1762) Die Fresken und Deckengemälde. Worms 1990

KATHARINA FEGG: Die fürstbischöfliche Wandteppichmanufaktur zu Würzburg 1721–1779. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 43, 1991, S. 8–79

VERENA FRIEDRICH: Johann Georg Oegg: Die schmiedeeisernen Gitter der Fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg. Würzburg 1993

BERND M. MAYER: Johann Rudolf Bys (1662–1738) – Studien zu Leben und Werk. München 1994

SVETLANA ALPERS und MICHAEL BAXANDALL: Tiepolo and the Pictorial Intelligence. New Haven/London 1994 (deutsch: Tiepolo oder die Intelligenz der Malerei, Berlin 1996)

KATALOG DER AUSSTELLUNG: Der Himmel auf Erden – Tiepolo in Würzburg, 2 Bde. Hrsg. von PETER O. KRÜCKMANN, München/New York 1996

PETER O. KRÜCKMANN: Heaven on Earth: Tiepolo, Masterpieces of the Würzburg Years, Munich/New York 1996 (deutsch: Tiepolo: Der Triumph der Malerei im 18. Jahrhundert, München 2004)

BETTINA SCHWABE und SONJA SEIDEL: Drei Supraporten von Domenico Tiepolo. In: Restauro 102, 1996, S. 320–327

THORSTEN MARR: Restaurierung und Wertschätzung Giovanni Battista Tiepolo und die Fresken der Würzburger Residenz. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 49, 1997, S. 157–166

ARNO STÖRKEL: Der Mann mit dem Pferd und Neumann auf dem Kanonenrohr. Eine Studie zur Identifikation zweier Personen in Tiepolos WÜRZBURGER TREPPENHAUS. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 49, 1997, S. 141–156

JARL KREMEIER: Die Hofkirche der Würzburger Residenz, Worms 1999

IRIS VISOSKY-ANTRACK: Materno und Augustin Bossi, München/Berlin 2000

PETER STEPHAN: Im Glanz der Majestät des Reiches, Tiepolo und die Würzburger Residenz. Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock. 2 Bde., Weißenhorn 2002

VERENA FRIEDRICH: Rokoko in der Residenz Würzburg. Studien zu Ornament und Dekoration des Rokoko in der ehemaligen fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg, München 2004

MANFRED SCHULLER: Ein Dach am Rande des Machbaren, Balthasar Neumanns verlorenes Dachwerk über dem Treppenhaus der Würzburger Residenz. In: Alles unter einem Dach, Festschrift für Konrad Bedal. Hrsg. von Herbert May und Kilian Kreilinger, Fulda 2004, S. 293–303

MARTIN SCHAWE: Zentral – dezentral. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Franken. In: »200 Jahre Franken in Bayern, 1806 bis 2006«, Ausstellungskatalog, Haus der Bayerischen Geschichte, Nürnberg 2006, Aufsatzband, S. 16–27

WERNER HELMBERGER und MATTHIAS STASCHULL: Tiepolos Welt. Das Deckenfresko im Treppenhaus der Residenz Würzburg, München 2006, 2. Aufl. 2010 (english: Tiepolo's world, Munich 2008)

JARL KREMEIER: Der königlich Vorplatz, so in 4eck zu bringen. Bemerkungen zu Lage und Gestaltung des Vorplatzes der Würzburger Residenz. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LV/LVI, 2006/2007, S. 69–81

VERENA FRIEDRICH: Der große Kronleuchter im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Zur Geschichte eines verlorenen Ausstattungsstücks. In: Architektur und Figur. Das Zusammenspiel der Künste. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Nicole Riegel und Damian Dombrowski, München/Berlin 2007, S. 425–439

VERENA FRIEDRICH: Pomona Franconica - Früchte für den Fürstbischof, Würzburg 2007

FRANK BÜTTNER u.a. (Hrsg.): Barock und Rokoko, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5, München 2008

JOHANNES MACK: Der Baumeister und Architekt Joseph Greissing – Mainfränkischer Barock vor Balthasar Neumann. Würzburg 2008

HEIKO BRAUNGARDT: »... mithin höchst dieselbe als Kayserin zu achten seye.« Der Besuch Maria Theresias in Würzburg im September 1745 anhand der Quellen. In: Frankenland 2009, S. 160–174

WERNER HELMBERGER und MATTHIAS STASCHULL: Tiepolos Reich. Fresken und Raumschmuck im Kaisersaal der Residenz Würzburg. München 2009 (english: Tiepolo's empire, Munich 2015)

HANS-PETER TRENSCHEL: Johann alias Daniel Köhler und »die vielleicht schönste Rokokogarnitur Frankens« – mit einem Exkurs zum bildhauerischen Werk Daniel Köhlers. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 62, 2010, S. 123–150

STEFAN KUMMER: Kunstgeschichte der Stadt Würzburg 800–1945. Regensburg 2011

ALEXANDER WIESNETH: Gewölbekonstruktionen Balthasar Neumanns, Berlin/München 2011

HANS-PETER TRENSCHEL: Ein vergeblicher Griff nach den Sternen – der Würzburger Stukkator Friedrich Manger. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 63, 2011, S. 73–116

CHRISTINE CASEY: New light on the court chapel Würzburg. In: Decorative plasterwork in Ireland and Europe. Hrsg. von Christine Casey und Conor Lucey, Dublin 2012, S. 240–253

JÖRG LUSIN: Das Spiegelkabinett der Residenz Würzburg. Entstehung, Zerstörung und Wiedergeburt, Würzburg 2015

DENKMALPFLEGE, WIEDERAUFBAU, RESTAURIERUNG

RUDOLF ESTERER und HEINRICH KREISEL: Instandsetzung und Ausgestaltung der staatlichen bayerischen Schlösser in Franken. Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1934, S. 2–20 (S. 2–7)

OTTO HERTWIG: Die Wiederherstellung der Tiepolo-Fresken in der Residenz Würzburg. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 6, 1952, S. 57–63

JOHN D. SKILTON jr.: Würzburg 1945, Erinnerungen eines amerikanischen Kunstschutz-Offiziers. Würzburg 1954

KARL KÖRNER: Zur Instandsetzung der Würzburger Hofkirche. Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1962, S. 47–52

LARS LANDSCHREIBER: Sicherung des Vestibüls, des Treppenhauses und des Weißen Saales in der Residenz Würzburg. Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1968, S. 87–91

: Die neue Farbgebung im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Ebenda, S. 92 f.

OTTO MEYER: Kritik und Rechtfertigung nach 25 Jahren Wiederaufbau. Würzburg heute, Zeitschrift für Kultur und Wirtschaft, 1970, S. 122–126

HEINRICH KREISEL: Die Wiederherstellung und Einrichtung der südlichen Paradezimmer in der Würzburger Residenz. Kunstchronik, 23, 1970, S. 173–176
–: Wiedereröffnung der »Weißen Zimmer« in der Würzburger Residenz. Kunstchronik, 25, 1972, S. 353–357

HEINZ LÜTZELBERGER: Der Wiederaufbau der Würzburger Residenz am Beispiel der Ingelheimer Zimmer und des Fürstensaals. Schönere Heimat, 68 München 1979, Heft 1, S. 15–21

ERICH HUBALA und OTTO MEYER: Die Residenz zu Würzburg. Würzburg 1984

MATTHIAS STASCHULL: Das Deckenfresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz von Giambattista Tiepolo – Ein Beitrag zur Restaurierungsgeschichte. In: Bayerische Schlösser – Bewahren und Erforschen (= Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte. Hrsg. von Gerhard Hojer, Bd. V), München 1996, S. 289–298

MATTHIAS STASCHULL: Carl Lambs Farbaufnahmen des Tiepolo-Freskos im Treppenhaus der Würzburger Residenz (1944/45) und ihre Bedeutung für die Restaurierungen 1948–49 und 2003–06. In: »Führerauftrag Monumentalmalerei«: eine Fotokampagne 1943–1945, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 18. Hrsg. von Christian Fuhrmeister, Köln 2006, S. 211–220

PETER SEIBERT: Der Wiederaufbau der Residenz Würzburg als Raumkunstmuseum. In: Schloss Charlottenburg in Berlin, im Wandel denkmalpflegerischer Auffassungen, Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 7, 2005, Berlin 2007, S. 111–119, fig. S. 155 f.
–: Managementplan und Pufferzone für die Residenz Würzburg, Ideen für die denkmalgerechte Entwicklung und nachhaltigen Schutz. In: Weltkulturerbe Deutschland, Präventive Konservierung und Erhaltungsperspektiven. Icomos Hefte des Deutschen Nationalkomitees XLV. Hrsg. von Ursula Schädler-Saub, Regensburg 2008, S. 118–124

MATTHIAS STASCHULL und BERNHARD RÖSCH (Hrsg.): Die Restaurierung eines Meisterwerks – Das Tiepolo-Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Berlin/München 2009

MATTHIAS STASCHULL: Die Hofkirche der Residenz Würzburg – Aspekte ihrer Restaurierung von 2009 bis 2012. In: UNESCO-Welterbe in Deutschland und Mitteleuropa, Bilanz und Perspektiven (Icomos Hefte des Deutschen Nationalkomitees LVII), Berlin 2014, S. 161–170

Ganzfiguriges Staatsporträt von Großherzog Ferdinand III., um 1810

Personenverzeichnis

Acker, Franz Paul *118, 124, 127*
Aischylos *182*
Alexander der Große *83, 86, 111, 114*
Ambrosius *78*
Amigoni, Jacopo *131, 142, 144*
Amorosi, Antonio *124*
Angermeyer, Johann Albert *115*
Antelami, Benedetto (Umkreis) *185*
Aristogeiton *181*
Auerbach, Johann Gottfried *117*
Auwera, Jacob van der *46*
Auwera, Johann Wolfgang van der *21, 28, 46, 51, 53, 82, 84–86, 89, 91, 94, 97, 116, 117, 154, 156, 172, 174, 175, 211*

Baburen, Dirck van *118*
Banco, Maso di *185*
Barbarossa, Kaiser Friedrich I. *26, 73, 76–78*
Barlach, Ernst *191*
Bassano, Jacopo *85, 124, 130, 131*
Bassano, Leandro *130, 131, 134*
Baumann, Hans Otto *191*
Beatrix von Burgund, Kaiserin *26, 73, 76*
Bellucci, Antonio *82, 83, 85, 98, 110, 113, 135*
Bencovich, Federico *136, 173*
Benedikt XIV., Papst *120*
Berchem, Nicolaes *189*
Berg, Johann Jakob *99*
Blank, Bonavita, Pater *177, 190*
Boffrand, Germain *10, 17, 21, 56, 152, 154, 158, 168, 174*
Borght, Jasper van der *154, 158*
Borgianni, Orazio *187*
Borromini, Francesco *175*
Bossi, Antonio *21, 27, 55, 62, 69, 71, 73, 79, 82, 83, 85, 91, 110, 113, 115, 116, 118, 121, 174, 175, 210*
Bossi, Ludovico *27, 53, 67, 68, 125*
Bossi, Materno *27, 68, 70, 125, 126, 148–150, 152–156, 158, 160, 163, 164, 172, 173, 190, 191*
Bouts, Aelbrecht *187*
Bühler, Hans Ulrich *188*
Burkhard, Bischof *172*
Byss, Rudolf *21, 22, 81, 87, 94, 117, 174, 175*

Cambiaso, Luca *187*
Caravaggio (Schule) *115, 187*
Carlevarijs, Luca *131, 134, 135*
Casanova *140*
Castelli, Johann Peter *21, 147, 150, 152, 153, 155, 158–160*
Castelli, Karl Anton *21, 147*
Charlotte Auguste Karoline, Prinzessin von Bayern *161*
Chiari, Giuseppe *188*
Claesz, Pieter *189*
Clerc, Jerome de *154, 158*
Conti, Bernardino dei *187*
Cossiers, Jan *110*

Cotte, Robert de *10, 15, 17, 18, 56, 168*
Cranach, Lukas d. Ä. *187*
Curé, Claude *46, 51, 153*
Cuvilliés, François d. Ä. *37, 136*

Daddi, Bernardo *185*
Dandolo, Marco *139, 140*
Daniels, Andries *189*
Darius *83, 86, 111, 114*
Dehn, Georg *89, 93*
Delafosse Jean-Charles *149, 150, 152, 154, 156, 158, 160*
Demeter, Johann *37*
Dernbach, Philipp von *210*
Desmarées, Georg *163–165*
Dientzenhofer, Christoph *175*
Dientzenhofer, Johann *14, 175*
Dientzenhofer, Kilian Ignaz *175*
Diest, Willem van *189*
Dietrich, Andreas Michael *113–117*
Döllinger, Ignaz *190*
Dürer, Albrecht (Werkstatt) *187*

Echter, Julius *188*
Eder, Dominikus *22, 82, 83, 86, 89, 111, 113*
Egell, Paul *174*
Elisabeth Christine, Kaiserin *117*
Erizzo, Nicolò *135*
Ermeltraut, Franz Anton *27, 53, 190*
Erthal, Franz Ludwig von *39, 99, 137, 152, 153*
Erthal, Friedrich Carl von *39, 153*
Eugen Franz, Prinz von Savoyen *14*

Faistenberger, Anton *189*
Faller, Johann Michael *85, 89, 127, 155, 156*
Fechenbach, Georg Carl von *99*
Fellwöck, Johann Georg *155, 156*
Ferdinand III. von Toskana *28, 98, 100, 102, 103, 106, 118, 137, 161, 201, 210*
Fesel, Christoph *190*
Feuchère, Pierre-François *103*
Feuerlein, Johann Peter *165*
Fischer, Johann Michael *36, 37, 164*
Floris, Frans I. *187*
Franz I. Stephan, dt.-röm. Kaiser *22, 87*
Franz II., dt.-röm. Kaiser (= später Franz I. Kaiser von Österreich) *87, 100, 161*
Fröhlich, Franz Joseph *177*
Furttenbach, Joseph *34*
Fyt, Joannes *127*

Gaulli, Giovanni Battista (genannt Baciccio) *188*
Geigel, Johann Philipp *27, 28, 38, 39, 45, 164*
Gilbert, Pater *73*
Giordano, Luca *188*
Granvelle, Kardinal *132*
Greiffenclau, Carl Philipp von *11, 25–27, 48, 51, 58, 59, 62, 70, 71, 73, 76, 77, 99, 109, 110, 165*
Greiffenclau, Johann Philipp von *86, 110, 111, 114, 164, 211*
Greissing, Joseph *45*
Grünewald, Matthias *50*
Guardi, Francesco *189*
Guarini, Guarino 175
Guthmann, Georg Adam *21, 70, 82–84, 86, 89, 99, 109, 114, 117, 153, 154, 170*
Guttenberg, Johann Gottfried von *164*
Gutwein, Johann Balthasar *11*

Hannibal *83*
Hans von Aachen *187*
Harmodios *181*
Hauser, Kaspar *190*
Hecke, Jan Frans van den *83, 86, 124*
Heiliger, Peter *159*
Heinrich II., Kaiser *174*
Heintz, Joseph d. J. *130, 139, 140*
Hermann, Balthasar *127*
Hermann, Leonhard *130*
Herold, Bischof *73, 77, 78*
Hildebrand, Philipp Carl *102*
Hildebrandt, Lucas von *10, 14, 18–20, 28, 29, 48, 50, 51, 56, 170, 175*
Hipparchos *181*
Högler, Anton Joseph *22, 81, 87, 94, 174*
Hohlach, Gallus Jakob von *12*
Holmberg, August *161*
Homer *178*
Hoys, Leopold *113, 115*
Hund, Ferdinand *22, 82, 85, 87, 97, 113, 174*
Hutten, Christoph Franz von *18, 21, 99, 147,160, 165*

Ingelheim, Anselm Franz von *24, 27, 39, 49, 70, 98, 147–161, 165*
Innocenz XII., Papst *188*

Jaeckel, Willy *191*
Jesse, Peter *125*
Johann Wilhelm von der Pfalz, Kurfürst *82, 135*
Juncker, Zacharias d. Ä. *188*
Justinian, Kaiser *78, 79*

Karl VI., Kaiser *117*
Key, Willem *187*
Klenze, Leo von *29, 53*
Köhler, Johann Daniel Michael *120, 121*
Körner, Karl *174*
Konstantin, Kaiser *78*
Kreul, Johann Friedrich *190*
Kunigunde, Kaiserin *174*

Lairesse, Gerard de *124*
Langschwert *115*
Le Brun, Charles *83, 86*
Le Jeune, Pierre François *159*
Lenbach, Franz von *190*
Lenz, Wolfgang *94*
Liberi, Pietro de *125*
Licinio, Bernardino *187*
Licinius *78*
Liebermann, Max *190, 191*
Lindemann-Frommel, Karl *190*
Lintz, Johann Michael *46*
Lippold, Franz *70, 73*
Livius *143*
Ludwig I., König von Bayern *28, 29, 103, 137, 161*
Ludwig II., König von Bayern *161*
Luitpold, Prinzregent von Bayern *29, 49, 161*
Lünenschloß, Anton Clemens *83, 110, 113*

Maerkel, Martin *118, 121*
Magnasco, Alessandro *189*
Manger, Friedrich *27, 118, 121*
Maria Theresia, Kaiserin *22, 87, 100*
Marie-Louise, Kaiserin *118*
Matisse, Henri (Schule) *111, 191*
Mattenheimer, Andreas *115*
Mattern, Karl Maximilian *81, 83, 84, 109, 110, 114*
Maximilian I. Joseph, König von Bayern *28, 46, 51, 161, 190*

Maximilian II. König von Bayern *161*
Mayer, Johann Prokop *35, 37, 39*
Mazzoni, Sebastiano *115*
Meyer, Georg Friedrich *115*
Miller, Ferdinand von (d. J.) *50*
Miller, Ferdinand von *2, 45*
Mulen, Hans van der *188*
Müller, Michael Anton *11*
Murad III., Sultan *133*

Napoleon I., Kaiser *118, 120*
Neufforge, Jean François de *155*
Neumann, Balthasar *7, 10, 11, 13–15, 17–19, 24, 25, 27–29, 36–38, 54, 56, 58, 62, 63, 66–68, 71, 79, 81, 91, 98, 147, 167, 168, 171, 175, 189, 210*
Neumann, Ignaz Michael *37, 56, 63*
Nomé, François de *188*

Oegg, Johann Anton *20, 49, 70*
Oegg, Johann Georg *20, 22, 28, 39,45, 46, 48, 49, 51, 53, 58, 82, 85, 86, 89, 97, 113, 115, 116, 164, 174*
Oelhafen, Sixtus *187*
Orchard II., Sultan *132*
Ovid *144*

Palma il Giovane *130, 133*
Paradyen, Friedrich Hartmann *150, 161*
Peemans, Geraert *86, 110, 111, 114*
Pellegrini, Giovanni Antonio *83, 113, 188*
Peschel, Carl Gottlieb *190*
Petrolli, Antonio *121*
Philipp II., König *132*
Piazzetta, Giovanni Battista *131*
Pirot, Andreas *83, 85, 89, 99, 113*
Pisani, Alvise II. *135*
Pittoni, Giovanni Battista *131, 143, 144*
Popp, Christian *126*
Poros, König von Indien *86, 111, 114*
Procaccini, Giulio Cesare *187*
Purrmann, Hans *191*

Raab, Johann Valentin *102, 103, 107, 120*
Régnier, Nicolas *188*
Reiche, Jean-André *107*
Remela, Johann Adam *165*
Riemenschneider, Tilman *50, 185*
Roeder, Emy *191*
Roentgen, Abraham *121, 124*
Roth, Franz Ignaz *63, 147*
Rottmann, Carl *190*
Rudolf II., Kaiser *187*
Rudolph von Habsburg *85*
Rumpf, Ludwig Daniel Philipp *102*

Salins de Montfort, Nicolas-Alexandre *28, 100, 102*
Sallust *182*
Sanguinetti, Lazaro Maria *118*
Schäufelein, Hans *187*
Scheubel, Johann Joseph d. Ä. *85, 89, 99*
Scheubel, Johann Joseph d. J. *51, 155*
Schinnagl, Maximilian Joseph *115*
Schirmer, Johann Wilhelm *190*
Schlecht, Franz Benedikt *70, 86, 127, 155*
Schmidt, Urban *84*

Schönborn, Friedrich Carl von *9–12, 18–21, 24, 25, 27, 46, 48, 51, 68–70, 73, 81, 84, 86, 89, 91, 97, 99, 101, 109, 136, 147, 151, 152, 161, 165, 167, 170, 172*
Schönborn, Johann Philipp Franz von *8–15, 18, 25, 27, 53, 99, 147, 153, 158, 165*
Schönborn, Lothar Franz von *9–13, 18, 45, 136*
Schwab, Ernst *126*
Scipio Africanus, Feldherr *143*
Seinsheim, Adam Friedrich von *11, 27, 33, 37, 39, 49, 68, 70, 99, 109, 121, 127, 136, 147–153, 155, 156, 158, 160, 163–165, 174, 211*
Seybold, Christian *189*
Seyfried, Pater *73*
Signani (Cignani), Carlo *116*
Skilton, John Davis *30, 31, 99*
Snyders, Frans *127*
Spieß, August *161*
Spranger, Bartholomäus *187*
Starnina, Gherardo *184, 185*
Stern, Ignaz d. J. *120*
Stieler, Joseph *161*

Tasso, Torquato *145*
Teniers, David *154, 158*
Thalhofer, Johann *22, 81, 87, 94, 117, 174*
Thein, Barbara *190*
Theodosius, Kaiser *78*
Tiepolo, Domenico *12, 63, 76, 78, 79, 109, 130, 131, 140–142*
Tiepolo, Giovanni Battista *7, 11, 12, 25–27, 29, 30, 58, 62, 63, 66, 67, 71, 73, 76–78, 99, 109, 140, 142, 145, 149, 151, 156, 168, 171, 173, 175, 189*
Tiepolo, Lorenzo *63, 76, 109*
Tietz, Ferdinand *58, 126, 211*
Tintoretto, Jacopo *130, 133*
Tizian (Werkstatt oder Nachfolger) *132*
Tizian *130, 132, 133*
Treu, Georg *182*
Treu, Nicolaus *125*
Troger, Simon *153*

Urlaub, Georg Anton *22, 87, 94*
Urlaub, Georg Carl *126*
Urlaub, Georg Christian *94*
Urlaub, Georg Sebastian *94*
Utrecht, Adriaen van *189*

Vergil *180*
Veronese, Paolo (Werkstatt oder Umkreis) *130, 132–134, 137, 139*
Veronese, Paolo *130, 133, 139*
Vinci, Leonardo da *187*
Vogelweide, Walther von der *50*

Wagner, Martin von *7, 21, 30, 102, 147, 177, 182, 190*
Wagner, Johann Peter *39, 45, 53, 59, 68, 126, 127, 148, 149, 152–156, 158, 160, 211*
Weber, Benedikt, Pater *177*
Welsch, Maximilian von *10, 13–15, 17, 19, 20, 36, 50, 168*
Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth *5*
Willeborts, Thomas *124*
Wittel, Gaspar van (genannt Vanvitelli) *188*
Wouters, Frans *189*

Zick, Johann *25, 54, 55*

Publikationen der Bayerischen Schlösserverwaltung

Die Bayerische Schlösserverwaltung gibt zu allen Sehenswürdigkeiten farbig illustrierte Amtliche Führer heraus, die meist in mehreren Fremdsprachen vorliegen. Zu zahlreichen Parkanlagen sind Gartenpläne mit bebilderten Kurztexten erhältlich. Ausstellungs- und Bestandskataloge, Bildhefte und wissenschaftliche Veröffentlichungen runden das vielfältige Publikationsangebot ab. Neben den Büchern gibt es aber auch Plakate und CD-ROMs.
Die Besucherinformation »Staatliche Schlösser und Gärten in Bayern« mit den aktuellen Öffnungszeiten, Eintrittspreisen und einem Kurzüberblick über die einzelnen Sehenswürdigkeiten kann gegen eine Schutzgebühr von 2,50 EUR in Briefmarken bestellt werden.

Das komplette Programm der Veröffentlichungen kann kostenfrei angefordert werden:

Bayerische Verwaltung der
staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
Postfach 20 20 63 · 80020 München
Tel. 089 17908-0 · Fax 089 17908-190
shop@bsv.bayern.de · www.schloesser.bayern.de

Sehenswürdigkeiten der Bayerischen Schlösserverwaltung

www.schloesser.bayern.de ▪ Tel. (089) 17908-0

Ansbach
- Residenz Ansbach

Aschaffenburg
- Schloss Johannisburg
- Pompejanum
- Schloss und Park Schönbusch

Bamberg
- Neue Residenz Bamberg

Bamberg/ Memmelsdorf
- Schloss Seehof

Bayreuth
- Neues Schloss
- Markgräfliches Opernhaus

Bayreuth/Donndorf
- Gartenkunst-Museum Schloss und Park Fantaisie

Bayreuth/Eremitage
- Altes Schloss Eremitage

Bayreuth/Wonsees-Sanspareil
- Felsengarten Sanspareil, Morgenländischer Bau
- Burg Zwernitz

Burghausen
- Burg zu Burghausen

Cadolzburg
- Burg und Burggarten

Coburg
- Schloss Ehrenburg

Coburg/Rödental
- Schloss Rosenau

Dachau
- Schloss Dachau

Donaustauf
- Walhalla

Eichstätt
- Willibaldsburg

Ellingen
- Residenz Ellingen

Feldafing am Starnberger See
- Park Feldafing und Roseninsel

Herrenchiemsee
- Königsschloss Herrenchiemsee (Neues Schloss) und König Ludwig II.-Museum
- Museum im Augustiner-Chorherrenstift Herrenchiemsee (Altes Schloss)

Höchstädt
- Schloss Höchstädt

Holzhausen am Ammersee
- Künstlerhaus Gasteiger

Kelheim
- Befreiungshalle

Kempten
- Residenz Kempten

Königssee
- St. Bartholomä

Kulmbach
- Plassenburg

Landshut
- Burg Trausnitz
- Stadtresidenz

Lauenstein bei Ludwigsstadt
- Burg Lauenstein

Linderhof
- Schloss Linderhof

München
- Residenz München Schatzkammer der Residenz Cuvilliés-Theater
- Feldherrnhalle
- Ruhmeshalle und Bavaria
- Schloss Nymphenburg Amalienburg, Badenburg, Pagodenburg, Magdalenenklause Marstallmuseum Museum Nymphenburger Porzellan
- Englischer Garten

München/ Oberschleißheim
- Neues Schloss Schleißheim
- Schloss Lustheim

Neuburg an der Donau
- Schloss Neuburg an der Donau

Neuschwanstein/ Schwangau
- Schloss Neuschwanstein

Nürnberg
- Kaiserburg Nürnberg

Prunn im Altmühltal
- Burg Prunn

Riedenburg
- Burg Rosenburg

Schachen
- Königshaus am Schachen

Schnaittach
- Festung Rothenberg

Übersee/Feldwies
- Künstlerhaus Exter

Veitshöchheim
- Schloss und Hofgarten Veitshöchheim

Würzburg
- Residenz Würzburg
- Festung Marienberg

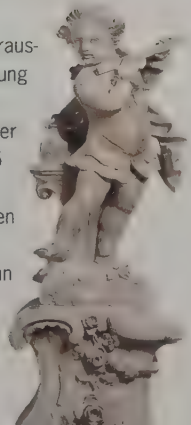
Schloss und Hofgarten Veitshöchheim

Schloss und Hofgarten Veitshöchheim

Nur acht Kilometer mainabwärts vor Würzburg liegt Schloss Veitshöchheim inmitten eines der bedeutendsten Rokokogärten Deutschlands. Bis 1802 war es der Sommersitz der Würzburger Fürstbischöfe. Unter Fürstbischof Peter Philipp von Dernbach entstand 1680 bis 1682 aus dem ursprünglichen Jagdstützpunkt das Sommerschloss, das 1749 bis 1753 durch Balthasar Neumann erweitert wurde. Aus dieser Zeit stammen auch die Deckenstuckaturen von Antonio Bossi. Außer dem fürstbischöflichen Appartement sind die um 1810 eingerichteten Räume des Großherzogs Ferdinand von Toskana be-

Flöte spielender Kavalier als Putto (unten)

sonders sehenswert. Im Erdgeschoss informiert eine Dauerausstellung über die Geschichte des Hofgartens. Die Verwandlung der Schlossumgebung in einen Zier- und Lustgarten hatte Fürstbischof Johann Philipp von Greiffenclau ab 1702 mit der Anlage von Terrassen und Seen beginnen lassen. Der 1755 bis 1779 regierende Adam Friedrich von Seinsheim veranlasste die Ausgestaltung zum Rokokogarten in seiner heutigen Form. Über 200 Skulpturen der Würzburger Hofbildhauer Johann Wolfgang van der Auwera, Ferdinand Tietz und Johann Peter Wagner bevölkern die Gartenanlage.



Den Text zur vorliegenden 1. Neuauflage des Amtlichen Führers verfasste Werner Helmberger auf der Grundlage der älteren Führer von Heinrich Kreisel, Erich Bachmann und Burkard von Roda. Weitgehend unverändert übernommen wurden die Kapitel Bachmanns zum Hofgarten, Jost Alberts zum Küchengarten und von Rodas zu den Ingelheimzimmern. Das Verzeichnis der Staatsgalerie trug Andreas Schumacher bei, die Kurzbeschreibung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg stammt von Jochen Griesbach und Damian Dombrowski.

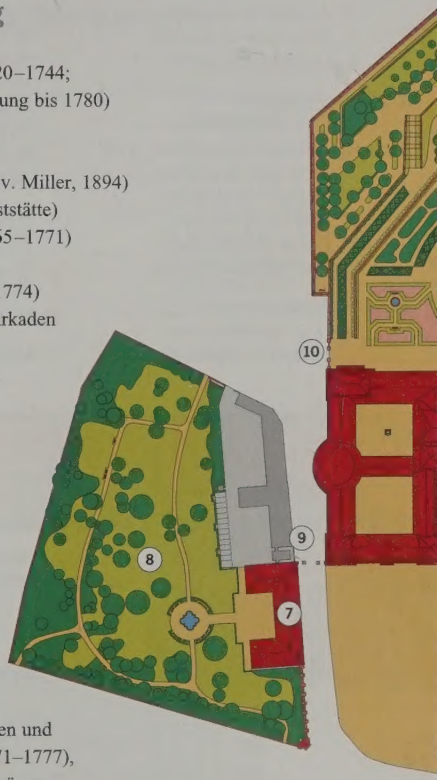
Abbildungsnachweis:
Bayerische Staatsgemäldesammlung: S. 132, 138, 141, 142
Bayerisches Staatsministerium der Finanzen, für Landesentwicklung und Heimat: U2
Brandl, Anton J.: S. 3, 4, 7, 8, 20, 44, 48–49, 69
Bunz, Achim: S. 12, 13, 24–25, 60–61, 64–65, 66–67, 71, 72, 74–75, 77, 78
Freudling, Veronika: U1, S. 32, 37 42, 51
Gaasch, Uwe: S. 23, 54, 166, 169, 173
Kunstverlag E. V. König: S. 111
Martin von Wagner Museum: S. 176, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 191
National Archives (239-RC-26A-20) [US]: S. 31
Schneiders, Toni: S. 119
Alle anderen: Bayerische Schlösserverwaltung: Tanja Mayr/Rainer Herrmann/ Maria Scherf etc.

Gartenplan: Norbert Nordmann; Kochan & Partner München
Grundriss: Wilhelm Schott

1. Auflage der Neufassung
© Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 2019
Projektleitung: Kathrin Jung
Redaktionelle Mitarbeit: Claudia Forchel
Lektorat: Claudia Forchel, Sven Siedenberg
Grafische Gestaltung: Barbara Markwitz, München
Lithografie: Reproline Genceller, München
Druck: Bosch-Druck, Ergolding
ISBN 978-3-941637-57-3
Printed in Germany

Hofgarten Würzburg

1 **Residenz Würzburg** (erbaut 1720–1744; Innendekoration und Erstausstattung bis 1780)
2 **Hofkirche** (1735–1743)
3 **Residenzplatz** mit Ehrenhof
4 **Frankonia-Brunnen** (Ferdinand v. Miller, 1894)
5 **Gesandtenbau** (1767, heute Gaststätte) mit Arkaden und Hochsäule (1765–1771)
6 **Hofgartentor** am Gesandtenbau (Georg und Anton Oegg, 1748–1774)
7 **Rosenbachhof** (um 1700) mit Arkaden und Hochsäule (1768–1774), heute Staatlicher Hofkeller
8 **Rosenbachpark** (1962 neu gestaltet)
9 **Gittertor,** so genanntes »Rennweg-Tor«, (Georg Oegg, 1751–1767)
10 **Nördliches Hofgartentor**, so genanntes »Greiffenclau-Tor« (1751–1752)
11 **Ostgarten** (ab 1770): Parterreflächen mit Rasen und Blumenrabatten, Wasserbecken, Rosenbeete, seitliche Laubengänge aus Lärchen und Kornellkirschen, Skulpturen (1771–1777), auf den unteren Rampen Laubengänge aus Maulbeerbäumen
12 **Promenade** auf den ehemaligen Bastionen mit Sandsteinskulpturen von Johann Peter Wagner (1771–1777, Kopien)
13 **Gärtnerei:** historisches Gewächshaus, moderne Gewächshäuser, Werkstätten und Flächen für die Freilandanzucht – nicht zugänglich –
14 **Lindensaal** mit Musikplatz
15 **Südgarten** (ab 1756): Parterreflächen mit Wasserbecken, Rasen, Blumenrabatten, kegelförmig geschnittenen Eiben (um 1890 gepflanzt) und Sandsteinskulpturen von Johann Peter Wagner (1771–1777, Kopien), seitliche Einfassung mit Baumalleen,



vor der Südfassade der Residenz dreireihige Allee aus Zierkirschen

16 **Orangerie** (1756–1758, rekonstruiert)

17 **Küchengarten** (1804): 1998–2005 wiederhergestellt und neu ausgestaltet

18 **Landschaftliche Gartenpartie** (um 1793): Baum- und Strauchpflanzungen, Rasenflächen und Eibenrondell

19 **Hofgartentor** an der Hofpromenade (Georg Oegg, 1748–1766)

Die Würzburger Residenz mit dem Residenzplatz und dem Hofgarten ist seit 1981 in die Welterbeliste der UNESCO eingetragen.

Die Residenz Würzburg, der ehemalige Sitz der Fürstbischöfe, ist eine der bedeutendsten Schlossanlagen des Barock in Europa. Die Architektur Balthasar Neumanns, insbesondere sein berühmtes Treppenhaus, und die beiden großen Deckenfresken des genialen Giovanni Battista Tiepolo gehören zu den künstlerischen Höchstleistungen des 18. Jahrhunderts.

Bayerische Schlösserverwaltung

ISBN 978-3-941637-57-3